BİR SES ORMANI
AHMET HAMDİ TANPINAR
KİTABI

Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları
Kitap No: 77
BİR SES ORMANI
AHMET HAMDİ TANPINAR KİTABI

Koordinasyon
Sertaç Güleç
Nurullah Yaldız

Hazırlayanlar
Turgay Anar
Şerif Eskin
Aykut Ertuğrul

Düzelti
Betül Sezgin

Kitap Tasarım
Abdüsselam Ferşatoğlu

ISBN
978-605-7664-91-4

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 20640

1. Baskı,
İstanbul, Ekim 2022

Baskı, **Seçil Ofset**
100. Yıl Mahallesi Massit Matbaacılar Sitesi
4. Cadde No:77 Bağcılar, İstanbul
Sertifika No: 44903

ZEYTİNBURNU BELEDİYESİ
zeytinburnu.istanbul | 444 1984

BİR SES ORMANI
AHMET HAMDİ TANPINAR KİTABI

Hazırlayanlar
Turgay Anar
Şerif Eskin
Aykut Ertuğrul

ZEYTİNBURNU
BELEDİYESİ

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ 7
BU KİTAP HAKKINDA 8

BİRİNCİ BÖLÜM
TANPINAR'IN KURMACA DÜNYASI

Huzur'u *Mai ve Siyah*'la Okumak 13
Halim Kara

Kurmaca ve Gerçeklik İlişkisi Bağlamında
Saatleri Ayarlama Enstitüsü 27
Ali Şükrü Çoruk

Kıyıya Vurdukça Şimdiyi, Derine Gömüldükçe
Sonsuzu Yansıtan Bir Zamanın Hikâyesi: "Evin Sahibi" 45
Seval Şahin

Tanpınar Arşivindeki Belgelerle
Saatleri Ayarlama Enstitüsü Hakkında Yeni Bilgiler 57
Handan İnci

Tanpınar, Öykülerini Nasıl Kurdu? 65
Abdullah Harmancı

"Gerçeklik Yurttaşı" Olmak İçin Kurmacadan Taşma:
Tanpınar'ın Roman Kahramanlarına Yazdığı Mektuplara Dair 79
Ahmet Sarı

Hülyadan İbaret "Güzel Mahluk" mu, Vatan-Medeniyet Metaforu mu?
Tanpınar'ın Kadın Kahramanları Bize Neyi İma Eder? 113
Zeynep Kevser Şerefoğlu-Danış

Babalar ve Oğullar:
Mahur Beste'ye Ezen-Ezilen İkiliğinin Ötesinden Bakmak 143
Egem Atik

Kierkegaard'un Estetik Varoluş Alanında
Bir Roman Kahramanı: Tevfik Bey 159
Muhammet Salman

Tanpınar'ın Poetikasındaki Yılan Metaforu Üzerine
Fenomenolojik Bir Yorumlama Denemesi 191
Tuba Yılmaz

Kendi Varlığında Kaybolan mı?: Cemil ve Rüyaları 215
Betül Sezgin

İKİNCİ BÖLÜM
TANPINAR'IN ŞİİRİ

Tanpınar Poetikasına Bugünden Bakmak 227
Hayriye Ünal

"Boğanın Gözünde Çatlayan Aydınlık" ya da
Şiirin Eşiğinde Tanpınar 239
Ömer Erdem

Şairin Terk Edemediği, Zamanın Yüz Çevirdiği Bir Şiirin Yalnızlığı:
Günlüklerden "Eşik"e, "Eşik"ten Tanpınar'ın Şiirine ve
Poetikasına Bakış 243
Yılmaz Daşcıoğlu

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Su 253
Ertan Örgen

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TANPINAR'IN ESTETİĞİ VE ŞEHİRLERİ

Beş Şehir Nasıl Yazıldı ve Yayımlandı? 265
Beşir Ayvazoğlu

Tanpınar'ın Şehirleri: Paris ve Beş Şehir 281
Uğur Tanyeli

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Zihinsel Retinası 305
Turgay Anar

Varlık ve Oluş: Tanpınar'ın Çifte Poetikası 321
Habil Sağlam

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:
TANPINAR'IN ELEŞTİRMENLİĞİ

Tanpınar'da Musiki Sezgileri 343
Cem Behar

Tanpınar'ın Edebiyat Tarihiyle İmtihanı 355
M. Kayahan Özgül

Tanpınar Eleştirilerine Zeyl: -Tanpınar Bir Türk Romanı Yok
Dedi mi?/O Bir Tereddüdün Adamı mıdır?- 379
Mehmet Narlı

Ölü Ama Mükemmel: Ahmet Hamdi Tanpınar,
Klasik Şiir ve Hakkaniyet 389
Berat Açıl

Değişen Osmanlı Patronaj Sistemine Dair
On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nden Bir İlham 425
Gökçe Özder

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Yahya Kemal'in
Şahsi Masalı Olarak İç İnsan 439
Ali Utku

BEŞİNCİ BÖLÜM
**EDEBİYAT, DÜŞÜNCE VE
TARİHİN KAVŞAĞINDA TANPINAR**

Tanpınar'ın Çevresiyle ve Onu Çevreleyenlerle
Pamuk İpliğine Bağlı İlişkiler Ağı 461
Kurtuluş Kayalı

Tanpınar'da Toprak, Kökler, Bitkiler 481
Fatih Altuğ

Kolektif Arayışlar ve *Huzur*:
Tanpınar ve Metinleri Merceğinden Genel İdeoloji 497
Enis Mutlu Atak

Süreklilik ve Kopuş Bağlamında
Ahmet Hamdi Tanpınar'da İktisadi Meseleler 535
Hamdi Genç

Ahmet Hamdi Tanpınar İhtifalleri ve Kültürel Bellekte
Tanpınar'ı Hatırlama Biçimleri 561
İbrahim Öztürkçü

Oksidentalizm Bağlamında Tanpınar'da "Biz" Algısı 587
Ömer Hatunoğlu

SUNUŞ

Kıymetli okurlarımız,

Büyük sanatçılar, içinde yaşadığı mekânın, kendisini inşa eden milletin, ait olduğu zamanın ve dünyanın seslerini hisseder; "bir ses ormanı" içinde yaşamaya yazgılı olmak onların ruhlarını olgunlaştırır. Zamana mührünü vuran başyapıtlar da ancak böylelikle ortaya çıkar.

Vefatının üzerinden henüz altmış yıl geçmiş olmasına rağmen Ahmet Hamdi Tanpınar, daha şimdiden hakkında en çok konuşulan, yazılan, çalışma yapılan edebiyatçımızdır desek herhâlde yanılmış sayılmayız. Yaşarken, günlüklerinde "sükut suikasti"nden şikayet eden *Huzur* yazarı, kasıtlı ya da kasıtsız hiçbir suikastin ölümsüzlüğüne engel olamayacağını; Türk edebiyatının yıldızlı göğündeki yerini şimdiden aldığını bilse bir nebze ferahlar mıydı acaba? Ferahlamayı "bir nebze" ile sınırlıyorum çünkü yine günlüklerinden biliyoruz ki o, ne yaptığının, neyi başardığının hep farkındaydı. Çok sevdiği İstanbul sokaklarını yahut geç gördüğü için efkarlandığı Paris bulvarlarını adımlarken kendi ruhunu, eserlerinin yüceliğini fark ediyordu. Ancak onu büyük bir sanatçı yapan şey biraz da kendisiyle yetinmeyen, bitmeyen sancılı arayışı değil midir?

Romanlarında, şiirlerinde, yazılarında deşip durduğu; Doğu ile Batı'nın, eskiyle yeninin, gelenekle modernin çatışmasını sezebilmek için önce kendisiyle çatışmayı bilen bir ruha sahip olmak gerekmez mi zaten?

Ona, "Ne içindeyim zamanın, / Ne de büsbütün dışında; / Yekpare, geniş bir anın / Parçalanmaz akışında" dizelerini yazdıran da herhâlde bu idrakin bir yansımasıydı.

Elinizde tuttuğunuz bu kitap, Türk edebiyatını hatta düşüncesini derinden etkilemiş büyük bir sanatçıyı hak ettiği çok seslilikte anma gayretimizin küçük bir parçasıdır. Umuyorum ki, onun hakkında yapılacak daha nice çalışmalara da kaynaklık edecektir. Bu vesileyle, *Bir Ses Ormanı Ahmet Hamdi Tanpınar Kitabı*'nın hazırlanmasına emek veren arkadaşlarıma, sempozyum ve kitabımıza kıymet veren değerli yazar ve akademisyenlerimize gönülden teşekkür ederim.

Ömer Arısoy
Zeytinburnu Belediye Başkanı

BU KİTAP HAKKINDA

Romancı, şair, estet, öykücü, denemeci, eleştirmen, edebiyat tarihçisi, seyyah, düşünce insanı… Geride bıraktığı oylumlu ve çok katmanlı külliyata baktığımızda Ahmet Hamdi Tanpınar her defasında farklı bir yönüyle, farklı bir maharetiyle bizi selamlar. Bazen de -hatta çoğu zaman- hünerlerinin orkestrasyonuyla karşımıza çıkar: Yer yer romanları şiirleşir, yer yer öyküde romanın sınırlarına dayanır, yer yer de nesnellik iddiasındaki metodik edebiyat tarihçiliğini bir kenara bırakıp deneme üslubuna dönerek metinlerle konuşmaya başlar. Eş zamanlı olarak estetik deneyimi entelektüel deneyimle mezceder. Böylelikle bizi de okumaya, yorumlamaya, yeniden okumaya, yeniden yorumlamaya, tekrar tekrar düşünmeye davet eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar bir yandan da zamanla, mekânla, insanla, toplumla, gündelik hayatla, büyük fikirlerle, küçük hakikatlerle dolayımsız diyaloglara girer. Bu esnada hem kendi içinden yükselen sesleri -bu sesler birbirleriyle çatışsa bile birini diğerine tercih etmemeye özen göstererek- bize duyurur, hem de girdiği diyaloglarda duyduğu sesleri bize yankılar. Özetle ve kendi ifadesiyle söylersek, *bir ses ormanı* bırakmıştır arkasında. Külliyatı, hünerlerinin orkestrasyonu olduğu kadar, bu seslerin de orkestrasyonudur. Hakkında yapılan onca çalışmaya rağmen günümüzde hâlâ tüketilememiş olması, tazeliğini koruması, dönüp dönüp yeniden okunmaya gerek duyulması, biraz da bize sunduğu metinler harmanının bu çok sesliliği sayesindedir.

Ölümünün altmışıncı yıldönümünde Zeytinburnu Belediyesi'nin girişimiyle hazırlanan elinizdeki kitap da söz konusu noktalardan hareketle Tanpınar'ın kalem tecrübesini çok yönlü bir bağlamda, yeri geldiğince disiplinlerarası bir perspektif kuşanarak ele almayı amaçlamakta. Sadece bu geniş kapsamlı derlemede bulunan yazılar dahi Tanpınar külliyatının bize hâlâ birtakım yorum imkânları vaat ettiğini göstermeye muktedirdir desek, herhâlde abartılı bir tespit olmayacaktır. Nitekim bugün dünya edebiyat kamuoyunun onu keşfetmeye başladığını da hesaba katarsak, Tanpınar çalışmaları derken artık küresel ölçekli bir edebiyat olayıyla karşı karşıya olduğumuzu, dolayısıyla ilgili gündemin devamlılık sağlayacağını söyleyebiliriz.

Kıymetli isimlerin katkılarıyla vücuda gelen bu kitapta, Tanpınar'ın külliyatına ve biyografisine eleştirel açıdan yaklaşmayı sağlayacak, yeni sorular üretmeye imkân tanıyacak dengeli bir zeminin oluşturulmasına bilhassa dikkat edildi. Zira böylesi birikimlerin imkânlarından tam anlamıyla yararlanmanın yolu önemli ölçüde eleştirel muhasebelerden geçmektedir.

Okura kolaylık sağlamak amacıyla kitaptaki yazılar beş ana başlıkta tasnif edildi. Birinci bölümdeki on bir yazı Tanpınar'ın kurmaca dünyasına, ikinci bölümdeki dört yazı onun şiirine yoğunlaşıyor. Takip eden bölümlerde Tanpınar'ın şehir yazarlığı, estetiği ve eleştirmenliği irdeleniyor. Son bölümdeki yazılar ise Tanpınar'ı edebiyat, düşünce ve tarihin buluştuğu kavşakta değerlendiriyor. Hepsi birbirinden farklı izlekleri takip etse de kitaptaki incelemelerin ortak noktası, yazarın edebiyatına, estetiğine, düşünce dünyasına ve biyografisine yönelik yeni bilgiler, yorumlar ve okuma önerileri sunmalarıdır. Bu bağlamda, davetimizi kabul ederek titiz çalışmalarıyla kitaba katkı sağlayan değerli yazarlarımıza gönülden teşekkür ederiz.

Zeytinburnu Belediyesi, geçtiğimiz yıllarda Kemal Tahir ve Tarık Buğra gibi Türk edebiyatının diğer iki zirve ismi hakkında da kapsamlı kitaplar hazırlayarak literatüre önemli katkılar sağlamıştı. Dolayısıyla elinizdeki derleme, aynı zamanda bir zincirin son halkası niteliğindedir. Bu vesileyle Zeytinburnu Belediye Başkanı Ömer Arısoy'a, modern Türk edebiyatı araştırmalarına göstermiş olduğu ilgiden ve sağladığı olanaklardan dolayı teşekkür ederiz.

BİRİNCİ BÖLÜM

TANPINAR'IN KURMACA DÜNYASI

Huzur'u *Mai ve Siyah*'la Okumak

Halim Kara

Prof. Dr., Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bu makale Halit Ziya Uşakligil'in *Mai ve Siyah* ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanlarında yıkıcı, bozucu, tedirgin edici ve kötücül kişiler olarak tasvir edilen Raci ve Suat karakterlerinin romanların temel izlekleri, kurgusu ve özellikle de başkişilerinin yani Ahmet Cemil ve Mümtaz'ın karakter çizimlerindeki belirleyici rollerini mukayese etmektedir. Her ne kadar *Mai ve Siyah*'ta eski şiirin temsilcisi Raci ile *Huzur*'da gelenekten mutlak kopuşun temsilcisi nihilist Suat bireysel eylemleri ve düşünceleri bakımından bazı farklılıklar gösterseler de, romanlardaki anlatısal işlevlerine biraz yakından bakınca hem kendilerine zarar veren davranışları hem de roman başkişileri dâhil çevrelerindeki insanları yıkıma sürükleyen güçler olarak birçok ortak özellik sergilerler. Romanların tematik kurulumunda Raci eski edebiyat-yeni edebiyat çatışmasının ve yeni edebiyat kavramının berraklaşmasına, Suat ise geleneksellik-modernlik/eski-yeni sorunsalının somutlanmasına doğrudan katkıda bulunur. İki romanda da bu karakterler dış güçlerin/toplumun kurbanları olmaktan ziyade özellikle aşırı alkol kullanımları, şiddete meyilli olmaları, kontrol edilemez duygusallıkları, ailelerini ihmal etmeleri, cinsellikleri ve çevrelerindeki insanlarla sağlıklı ilişki kurma becerisindenden yoksun olmaları üzerinden betimlenirler. Bu davranışlarıyla hem kendilerine zarar verirler hem de başta roman başkişileri olmak üzere yakınlarının yıkımına neden olurlar. Girift kişilikleri, nedensiz mutsuzlukları, huzursuzlukları, yıkıcılıkları ve kötülükleri ile Uşaklıgil ve Tanpınar romanlarında, bu iki karakter üzerinden temelde modern insanın evrendeki yalnızlığını, çevresine yabancılaşmasını, kaçınılmaz ölüm karşısındaki çaresizliğini sorunsallaştırırlar. Bu çerçevede *Huzur*'daki Suat karakteri hem kendi kendine zarar vermede, hem İhsan'ın düşüncelerinin antitezini dillendirmede hem de özellikle Mümtaz'ın bireysel ve toplumsal ıstırabı ve huzursuzluğundaki rolü ile *Mai ve Siyah*'taki Raci karakterinin Ahmet Cemil'in hayatında oynadığı yıkıcı rolün yeniden yorumlanması/yeniden yazımıdır.

Mai ve Siyah ve *Huzur* romanlarındaki Raci ve Suat karakterlerinin romanların özellikle başkişileri Ahmet Cemil ve Mümtaz'ın karakter çizimindeki birbirini tekrar eden rollerine geçmeden önce bu iki romanda birbirine ilginç bir şekilde benzeyen iki Beyoğlu sahnesinin tasvirini kısaca hatırlamak gerekir. Zira romanlar arasındaki bağın esasen bu sahnelerin betimlenme biçimleriyle tesis edildiğini düşünüyorum. *Mai ve Siyah*'taki Beyoğlu tasviri bir yandan okuyucuların romanın başkişisi yetenekli ve hırslı şairi Ahmet Cemil'in kişiliği konusunda fikir edinmelerini sağlarken diğer yandan Raci'nin Ahmet Cemil'in hayatını karartıp "başarısını" engelleyerek bir bakıma anlatının da seyrini değiştiren ikincil karakter olarak tesis edilmesine hizmet eder. Romanın sekizinci bölümünde okuyucu Ahmet Cemil'i matbaada birlikte çalıştığı Ahmet Şevki Efendi ile karısını terk edip giden ve yabancı bir kadına tutulan alkolik Raci'yi takip etmek için Beyoğlu'na çıkarken bulur. İki arkadaş ailenin zor durumunu matbaaya gelerek onlara anlatan Raci'nin karısı ve oğlunun perişanlığından çok etkilenirler. Raci'yi uyarmak üzere eğlenmek için sıkça gittiği Beyoğlu'na çıkıp onunla konuşmaya karar verirler. Amaçları Raci'yi ailesine geri dönmeye ikna etmektir. Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki Efendi matbaadan yürüyerek Beyoğlu'na çıkarlar ve Raci'yi bulmak için çok sayıda restoran, meyhane, kıraathane ve pavyona uğrarlar. Bu vesileyle bölüm bir taraftan çevresini yakından gözlemleyen Ahmet Cemil'in dünyaya ve hayata bakışını somutlaştırırken, diğer yandan dönemin eğlence merkezi Beyoğlu'nu ayrıntılı bir biçimde betimler. Romanın ana olay örgüsü ve izleğinden ani bir sapma gibi görünen bu sahne, biraz yakından bakınca esasen Beyoğlu'nun kentsel manzarasını seyredip mütemadiyen yorumlar yapan kurmaca başkişisi Ahmet Cemil'in yaşamla kurduğu girift ilişki hakkında önemli ipuçları barındırır. Bu tasvir Ahmet Cemil'in sık sık Beyoğlu'na çıkarak semtin en meşhur kıraathanesi Luxenburg'da oturup çevresini gözlemlediğini ve caddeden geçen insanlara hikâyeler yakıştırdığını görünür kılar:

> Beyoğlu'nda en ziyade hazzettiği yer burası idi; orada ön tarafta bir yere oturur, önünden aşağıya yukarıya geçen halkı seyreder, bu binlerce yolculardan intihap ettiği bazı çehreleri oturduğu yerin mahdut nezareti dairesinin müsaade ettiği kadar takip eder; o çehrelerin kimisinin eski elbisesinden, birisinin elindeki paketten, bir kadının yanındaki çocuktan manalar anlar; zihnen birer dakikalık zaman içinde bu çehreler için birer mufassal hikaye yazardı.[1]

Ahmet Cemil'in sanatçı duyarlılığını ifşa eden bu alıntı temelde onun hayatı nasıl bir sanatçı gibi gördüğünü ve hayal gücüyle istediği gibi dönüştürüp

1 Halid Ziya Uşakligil, *Mai ve Siyah*, yay. haz., Enfel Doğan, İstanbul: Özgür Yayınları, 2012, s. 156.

sanatsallaştırdığını pekiştirmeye hizmet eder. İronik bir biçimde roman boyunca hakikat ve hayal yani yaşam ile kurmaca/sanat arasında ayrım yapamaması Ahmet Cemil'in bir türlü çözemediği, üstesinden gelemediği en büyük ikilemi/açmazı olarak karşımıza çıkar. Zeynep Uysal'ın ifadesiyle Beyoğlu gezisi, romanın başkişisinin "hakiki dünya ile kurduğu mesafeli ilişkiyi, yüksek bir estetizmle biçimlenen bir ahlak anlayışının çerçevesine oturtmakta, aslında Ahmet Cemil'le birlikte Halit Ziya'nın roman karakterleriyle ve edebiyat eseri üzerinden hayatla kurduğu estetik ilişkiye dair ipuçları vermektedir."[2] Romanın ana olay örgüsünden ve izleğinden geçici bir sapma yani istitrat olarak kurguya dâhil edilmiş gibi duran bu gezinti, esasen doğrudan roman başkişisinin çok katmanlı kişiliğinin önemli ayrıntılarını açığa çıkararak karmaşık iç dünyası, kırılgan karakteri ve sanatçı kişiliği hakkında anahtar bilgiler sunmaya hizmet eder.

Ayrıca Beyoğlu gezisi Ahmet Cemil'e nedensiz bir düşmanlık besleyen Raci'nin norm dışı yaşamını da bu iki arkadaşın tanıklığı üzerinden sergiler. Uzun bir arayıştan sonra Raci'yle bir çirkinlik ve sefalet mekânı olarak gördükleri bir pavyonda karşılaşırlar. Üçüncü tekil kişi anlatıcı bu sahneyi onların gözünden şu şekilde resmeder:

> Artık her ikisi de sahneyi unuttular, dikkatleri hep Raci'nin hayran âşık vaz'ına mevkuf idi; Raci orada kapının kenarına dayanarak güya şu âlemi görmüyormuş, önünden geçen garsonların çarpmasını hissetmiyormuş gibi gözlerini sahneden ayırmayarak, yalnız her parça bittikçe halkın alkışlarına iştirak ederek duruyordu. Nihayet alkışlar bitti, iri Alman karısı kulisten büsbütün kayboldu; o vakit Raci de etrafına bir göz gezdirmeği bile fazla bularak çekildi.
>
> İki refik nazarlarıyle Raci'yi takip ettiler. Ahmed Cemil'in tahmini doğru çıktı. Raci muganniyelerin dinlenme yeri yahut safderunların mezıbahası' olan hususî daireye girdi. [...]
>
> Raci tâ ileride, aynanın içinde sahnenin yorgunluğundan bozulan simasını tamir ile meşgul maşukasının arkasında, aynanın içindeki suratına gülerek duruyordu. O, hiç tebessüm etmiyor. Raci'nin orada bulunmasından dolayı sıkılıyormuş gibi duruyordu. Nihayet karı Raci'nin musîr istirham tebessümüne karşı isyan ederek sert bir çehre ile döndü, bağırarak: «Ben istemez, git buradan!» dedi. O vakit Ahmed Cemil zavallı Raci'nin perişan hâlini, etrafına gezdirdiği melûl nigâhı görmemek için gözlerini çevirdi; Raci bir kelime bile söyleyemedi, iskemlelerden birine yıkılmak nev'inden düştü. [...]

2 Zeynep Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi,* İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 221.

> Artık burada yapacak bir şeyleri kalmamıştı. Borçlarını tesviye ettiler, alkış gürültüleri arasında geçtiler, son defa olarak Raci'nin hâlini bir daha görmek istediler.
>
> Hususî tarafa şöyle bir baktılar. Şimdi Raci'nin maşukası iki alaycı gencin arasında bacaklarını uzatmış kollarıyla gerinerek delikanlıları kanepenin üzerine devirmeye çalışıyor: Raci de bir kenarda mermer masanın üzerine kapanmış Ahmed Şevki efendinin iddiasına göre uyukluyor, Ahmed Cemil'in itikadına nazaran ağlıyordu.[3]

Makalede öne sürülen okuma bakımından bu alıntı Ahmet Cemil'in ikincil karakter olarak betimlenen Raci'yle kurduğu karmaşık ilişkinin mahiyeti hakkında önemli ipuçları barındırır. Beyoğlu gezintisinin ayrıntılı temsili Ahmet Cemil'in yaşamında oynayacağı rolle sadece onun hayatını değil anlatının yönünü değiştirmede belirleyici olacak Raci'nin müesses ahlaki değerleri hiçe sayan sıradışı yaşam biçimini cisimlendirerek onun romandaki ikincil karakter vasfını pekiştirmeye hizmet eder. Roman boyunca Raci Ahmet Cemil'e karşı nedensiz bir kin ve kötülük besler. Buna karşın Ahmet Cemil her zaman alay ve küçümsemesine maruz kaldığı Raci'ye karşı yine yeterince açıklanmayan bir ilgi gösterir. Dolayısıyla Beyoğlu gezisi Raci'nin norm dışı yaşantısını ve karmaşık kişilik özelliklerini ifşa ederek romanda bundan sonra ne olacağı konusunda ipuçları verir; hatta potansiyel olarak Raci'nin hikâyenin akışında oynayacağı rolleri okuyucuya sezdirir; yani anlatısal olarak önseme [foreshadowing] işlevi görür.

İlginç bir biçimde yıllar sonra Tanpınar'ın *Huzur* romanında *Mai ve Siyah*'ta tasvir edilen bu Beyoğlu gezisini anımsatan bir sahneyle karşılaşırız. İstanbul caddelerinde kentli bir gezgin olarak dolaşırken gördüğü her şeyin romanın yıkıcı karakteri "Suat'ın sefil ve bulaşık şahsiyetinin iğrenç hamuru" hâline geldiğini hisseden roman başkişisi Mümtaz'ın yolu Tepebaşı'nda[4] bir bistroya düşer. Burada arkaları kendine dönük bir çiftin kürtaj hakkındaki konuşmalarına kulak misafiri olur:

> Mümtaz biraz daha köşeye çekildi; ve oradan, Macide'nin akrabasının dokuz senelik kocasını, Nuran'ın aşkını bir hidayet nuru gibi içinde on sene gizleyen adamı, sırtı kambur, yüzünün derisi kemiklerine yapışmış, arkasında ince emprimesi içinde titreye titreye ömrünün yanlış hesaplarını sayan esmer, mor pembesi şapkasının altından kötü taranmış saçları fırlayan zayıf bir kadınla merdivenden inerken seyretti. Suat hesap görürken elini

3 Uşakligil, *Mai ve Siyah*, s. 169-170; 170-171; 173.

4 Bu noktada Halit Ziya Uşakligil'in *Mai ve Siyah* romanının Tepebaşı'nda bir restorandaki akşam yemeği betimlemesiyle açıldığını da unutmamak gerekir.

cebine soktu. [...]

Mümtaz, burnunda en adi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu, olduğu yerden onlara baktı. Karşı pencereler yağmurun altında yeni bir raksa başlamışlar, her şeyi içine alan bir dönüşle, bir ölümün arkasından etrafa gülümseyerek dönüyorlardı …

Deminden beri yaptığı tahminler doğruydu; bu Suat'tı, Nuran'a kablettarihten beri aşık olan Suat!

Mümtaz onunla gözgöze gelmek korkusu içinde yüzüne doğru dürüst ancak bir an bakabildi. Fakat bütün bu tesadüfleri hazırlayan talih bu anında ayrı bir keşif olmasını istemişti. Filhakika onun baktığı anda Suat, ellerini oğuşturarak bu patırtıyı da atlattık, der gibi hafiften kendi kendine gülüyordu. Bu gülüş Mümtaz'ı günler boyunca düşündürdü. Çünkü genç adam, burada insan iradesinin, hatta şuurlu hayatın dışına çıkmak lazım geldiğini anlamıştı. Bu gülüş, bir yaratılışın gizli gülüşü idi. Suat istediği kadar "Zeki bir adam, kötü bir vaziyetten kurtulmasını bilir." diye kendisini övsün, beğensin, soğukkanlı olduğunu söylesin. Bu gülüş ve onun hayvani memnuniyeti, her kürkçü dükkanında derisini gördüğümüz hâlde yine zeki olmakta devam eden hikayenin tilkisinden daha aptal, daha şuursuz, fakat aynı cinsten bir sevkitabiiyi ifşa ediyordu ve bu sevkitabii, yalnız kendisine hitap edeni, bir cevap olarak yaratılmışı seçtiği için daima üstün ve muvaffak görünecekti.[5]

Bu alıntıda Mümtaz *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in arkadaşıyla gittikleri Beyoğlu'nda çevresini süzmesine benzer bir şekilde çevresini süzer. Raci ve yanındaki kadını izlerken, Raci'nin kişiliğine dair yorumlar yapar, değerlendirmelerde bulunur. Anlatının kurgusuna bir istitrat gibi dâhil edilen bu sahne biraz yakından bakınca Ahmet Cemil'e benzer bir sanatçı duyarlılığı ile çevresine bakan, deneyimleyen ve onu yaratıcı hayal gücüyle zihninde mütemadiyen değiştiren dolayısıyla sanatsallaştıran roman başkişisi Mümtaz'ın kendi kişiliği kadar gittiği her yerde varlığıyla bile insanları rahatsız ve huzursuz eden hatta korkutan nihilist Suat'la olan karmaşık ilişkisini cisimlendirmeye hizmet eder. Dolayısıyla İstanbul sokaklarını arşınlarken "kafasında saplantı haline"[6] getirdiği Suat'la burada karşılaşması *Mai ve Siyah*'da Ahmet Cemil'in Beyoğlu'nda Raci'yle karşılaşmasına benzer bir işlevi yerine getirir. Ahmet Cemil'e benzer bir şekilde romanın yoldan çıkan, isyankar karakteri Suat'ın hayatına girerek onu muhasara altına almasıyla birlikte Mümtaz için her şey bir azaba dönüşür; ancak daha sonra ayrıntı-

5 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s. 228-229.

6 Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun romanı: *Huzur*", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 220.

lı olarak tartışacağım gibi onun cazibesinden de hiçbir zaman tam olarak kurtulamaz.

Alıntı ayrıca Ahmet Cemil'le sürekli alay eden ve onu küçümseyen Raci gibi Suat'ın düşkün yaşam biçimini, toplum dışılığını ve norm dışı ahlak anlayışını iyice teyit eder. Bu sahnede olduğu gibi, toplumsal olandan ayrılması ve yaşam karşısında kayıtsızlığı, Suat'ı hamile bıraktığı kadına çocuğunu aldırması için baskı yapmaya kadar götürür. Şüphesiz Tanpınar'ın modernist nihilist bir özne olarak çizdiği Suat'ın mevcut toplumsal değerler, sözleşmeler, yasalar, ahlaki kurallar, kültürel normlardan ve dinsel beklentilerden kopukluğu Raci'ninkinden daha çetrefilli biçimde kurulmuştur. Ancak anlatısal işlev bakımından, daha sonra tartışacağım gibi, Suat da romanın başkişisinin yaşamında ve anlatının seyrinde Raci'ninkine benzer bir işlev görür. Yine *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil ve Raci etkileşimine benzer biçimde roman boyunca bazen doğrudan fiziksel olarak bazen ise bir hatıra olarak mütemadiyen roman başkişisi Mümtaz ile etkileşim içindedir. Öyle ki, *Mai ve Siyah*'ta her türlü alayına rağmen Ahmet Cemil'in kendisini Raci'ye ispat etmeye çalışmasına benzer bir şekilde tüm hakaretlerine rağmen Mümtaz roman boyunca sıklıkla "Suat'ı hesap vermesi gereken bir kişi olarak"[7] görür ve karşılaştıklarında kendisini ona açıklamak zorunda hisseder. Dolayısıyla *Huzur*'daki bu Beyoğlu sahnesi *Mai ve Siyah* romanına benzer bir biçimde temelde roman başkişisi Mümtaz ve önemli karakterlerinden Suat'ın kişiliklerini ifşa etmesi kadar onların birbirleriyle kurdukları karmaşık bağın içyüzü hakkında da ipuçları verir.

Son kertede Beyoğlu gezintilerinin tasviri *Mai ve Siyah* ve *Huzu*r romanları arasındaki temas ya da diyaloğu açık eder. Başka bir deyişle, Mümtaz'ın zaten sürekli zihninde taşıdığı Suat'la fiziksel olarak Tepebaşı'ndaki karşılaşma anı aynı zamanda *Huzur*'un *Mai ve Siyah* romanıyla kurduğu yazınsal benzerlik, akrabalık ve bağın kurulduğu andır.[8] Romanlardaki bu iki sah-

7 Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*", s. 292.

8 İlginç bir şekilde Halit Ziyat Uşakligil ve Türk romanı hakkındaki yazılarında Tanpınar her ne kadar Türk edebiyatında asıl romancılığın onunla başladığını kabul etse de kendi çağının yazarlarının ona bağlanmasının güç olduğunu ifade eder: "Halid Ziya Uşakligil'in eseri, bütün Edebiyat-ı Cedide romanı ve hikâyesi gibi, gerçek manası Namık Kemal mektebinden ve üslubundan ayrılmak olan bu hareketin olgunluk merhalesini verir. Fakat bugün için ona bağlanmak oldukça güçtür. Çünkü aynı realizm iştiyaki ile işe başlayan Namık Kemal nesli, eski edebiyatımızdan ayrılır ayrılmaz, nasıl bir itibarilik çerçevesine düşmüşler, kendi kendilerini aldatmışlarsa, Namık Kemal'den ayrılanlarda da gerek dilde, gerek eserlerinin örgüsünde yeni bir itibarilik esiri olmuşlardır. Uzun zaman "alafranga" sayılmalarının sebebi budur." Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Halit Ziya Uşakligil", *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 275. Burada Tanpınar özellikle "itibarilik" gibi kurgusallık, hayali, fantazi, görecelilik, zihinsellik, öznellik ve keyfilik anlamlarına gelen son

ne arasındaki çarpıcı benzerlik yazının bundan sonraki kısmında ayrıntılı olarak tartışacağım Raci-Ahmet Cemil ve Suat-Mümtaz ilişkisinde daha da açıktır.

Yazının giriş kısmında altını çizdiğim gibi, *Mai ve Siyah*'taki Raci ve *Huzur*'daki Suat karakterlerinin kendilerine zarar veren duygu, dürtü, arzu ve davranışları kendi yıkımlarına neden olduğu kadar en yakınlarındaki insanları da parçalanmaya, bölünmeye, dağılmaya ve en nihayetinde yıkıma götürür. Aynı anda, her iki romanın ana karakterlerinin kişilik oluşumlarında belirleyici rol oynayarak bir nevi onların mevcut yaşamlarını sorgulatıp onlar için yeni bir başlangıç ihtimali sunarlar. Bu özellikleriyle Raci ve Suat bize Walter Benjamin'in yıkıcı karakter kavramsallaştırmasını anımsatır. Benjamin "The Destructive Character" (Yıkıcı Karakter) başlıklı denemesinde "yıkıcı karakterlere" sahip insanları tanımlayıp kavramsallaştırırken, "yıkıcı karakterler"i olan insanların gerek bireysel yıkımlarının gerek neden oldukları yıkımın izlerini yok etmeye çalıştıklarını ileri sürer. En temel nitelikleri yol açmak ve temizlemek olan yıkıcı karaktere sahip insanların herkesle sürekli iletişim hâlinde olmalarına rağmen anlaşılmak gibi bir dertleri yoktur. Statükoyu reddeden yıkıcı karakterler için hiçbir şey kalıcı değildir; sürekli yenilik peşinde ve arayış içindedirler. Bu yüzden görünürde diğer insanların sınırları gördüğü yerlerde bile sınır tanımayarak yeni yollar açan yıkıcı karakterler sıradan insanların hayatlarında katlandıkları daha büyük yüklerin de nedeni olabilirler.[9] Benjamin'in kavramsallaştırmasına benzer bir şekilde *Mai ve Siyah*'ta Raci, *Huzur*'da Suat karakterleri bütün

derece girift bir kavram üzerinden Uşakligil'in eserini eleştirir ve yazarın gerçekçi olmaya çalışırken kendi kurduğu kurmaca çerçeveye ve fantazi dünyaya hapsolduğunu ima eder. Zeynep Uysal'ın *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi* başlıklı ufuk açıcı çalışmasında ileri sürdüğü gibi, Uşaklıgil kurmaca eserleriyle Türk edebiyatında "modernist romana yol veren çizginin, roman biçiminin değilse bile ruh durumunun başlangıcı"dır. Bu da yine Uysal'ın ifadesiyle *Mai ve Siyah*'ın kendinden sonraki modernist metinlerin sürekli yaslandığı bir kök metin, Ahmet Cemil'in ise modernist yazınla özdeşleşen tutunamayan karakterlerinin kök karakteri olduğuna işaret eder. Bkz., Uysal, *Metruk Ev*, s. 173-257. TRT'de yayımlanan bir mülakatta Oğuz Atay, Halit Ziya romanını kendi roman duyarlığına yakın bulduğunu ifade eder: "Hayata tutunamayan, hayat karşısında genellikle hayal kırıklıklarına uğrayan insanların dramını vermiştir Halit Ziya. Bu yüzden onu kendime yakın buluyorum." Bu ifadeler Türk edebiyatında adı modernist kurmacayla özdeşleşmiş bir yazarın gözünden *Mai ve Siyah* romanının Türkiye'de modernist romanın kök metni, Ahmet Cemil'in de modernist karakterlerin kök karakteri olduğunun itirafıdır. Örneğin bkz., Zeynep Uysal, "Özerk Bir Edebiyatın Öncüsü: Halit Ziya Uşaklıgil", *Notos*, Ekim 2016, s. 25-29. Tanpınar'ın Uşakligil ile aralarında olası bir bağın olduğuna işaret etmemesi ise şaşırtıcı değildir; zira çok sayıda yazar seleflerine karşı benzer bir tutum sergiler.

9 Walter Benjamin, "The Destructive Character", *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* içinde, çev., Edmund Jephcott, New York: A Harvestji-IBJ Book, 1978, s. 301-303.

olumsuzluklarına rağmen yaşadıkları dönemde olayların gidişatına karşı temel, yenilmez bir güvensizlik ve her şeyin ters gidebileceğine dair bir farkındalık sergilerler. Yine her ikisi de temelde yaşanılan hayattan memnun olmadıkları için onunla özdeşleşmek istemezler ve müesses değerlerden ayrılma potansiyeline sahiptirler. Bu çerçevede hem kendileri için hem de başkaları için takdir edilmeyen sonuçları olan veya başkalarına zarar veren davranışlarda da bulunurlar. Her ikisi de alkol batağına düşmüş, herkesle kavgalı, eşlerini aldatmış ve daha da önemlisi böyle bir yaşamı seçtiklerinden dolayı hasta olmuşlardır. Raci de Suat da özellikle romanların ana karakterleri Ahmet Cemil ve Mümtaz'a karşı açıklanmayan bir kin, nefret ve düşmanlık beslerler. Hasta yataklarında bile yine nedensiz bir biçimde kin ve nefretle doludurlar ve ısrarla toplumsal sözleşmenin dışında kaldıklarını çevrelerindekilere hissettirirler. Örneğin *Mai ve Siya*h romanında Raci'nin kişilik zaafiyetini Ahmet Cemil'i odaklayan üçüncü tekil kişi anlatıcı şu şekilde özetler:

> Ahmed Cemil kin ve haset dedikçe hep Raci aklına gelir. Bu adam matbuat âleminde bir cins mahlûkatın hususî nümunesidir. Tashihlere bakarken tertip yanlışlarına dikkat edecek yerde ötekinin berikinin hatalarını bulmaya dikkat eder. Birgün meselâ Ahmed Cemil'in bir makalesinde yanlış bir izafet cümlesi bulduğu için bir hafta alay geçer. Pek ziyade kaide-şinaslıkla müftehirdir; Arapça, Acemce pek iyi bilmek istidadındadır da bir kere Arapça bir ceridenin üç satırını tercüme edememişti. Ceridede vazifesi muhbirlerin getirdiği havadisi tashihten ibaret kalır. Ne vakit bir makaleciğe filan ihtiyaç görülse kendisine havale olunmasından korkarak akşam ziyade kaçırdığından bahisle sersem olduğundan dem vurur.[10]

Bu doğrultuda roman boyunca Raci'nin "bir güzel şeyi beğendiği, muktedir bir arkadaşı takdir ettiği daha görülmemiş. Güya diğerlerinde bir meziyetin teslimi kendisinde bir noksan tevlit edecekmiş gibi bir küçük tahsin tebessümünü bile esirger. Bu adamın beğendikleri ölülerden ibarettir." Raci aynı gazetede yazmalarına rağmen yazılarında fırsat buldukça Ahmet Cemil ve yeni edebiyat taraftarlarına saldırır. Buna karşın okuyucu sık sık Ahmet Cemil'i Raci'yi ve acınası durumunu düşünürken bulur:

> Bugün Raci'ye her vakitten ziyade acıyor, bu adamın nasıl bir hata ile hayatının mahvına sebep olduğunu düşündükçe derin bir merhamet hissi duyuyordu. Mümkün olsaydı, Raci'yi alacak, bir tabibin zeki ve mütekayyit tedavisiyle onun hissiyatını örten bütün levs agşiyesini yavaş yavaş kaldıracak, onların altından saf bir kalb çıkardıktan sonra:

10 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 29.

— İşte bu temiz, kalbi sefalet hayatı içinde yuvarlanan oğluna götür. diyecekti.[11]

Ahmet Cemil matbaadaki zoraki birlikteliği yetmezmiş gibi yaşamının en önemli etkinliğine yani eserini okuma ziyafetine arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin karşı çıkmasına rağmen Raci'yi de davet eder. Kuşkusuz romanın en ironik hadiselerinden biri olan bu davet Ahmet Cemil'in Raci'yle olan girift ilişkisini ifşa etmesi bakımından son derece dikkate değerdir. Zira her ne kadar bambaşka edebi anlayışlarla şiir yazsalar ve herkes gibi Ahmet Cemil de kendisinden hoşlanmasa hatta mevcut ahlaki değerleri hiçe sayan davranışlarından rahatsız olsa da Raci tarafından takdir edilme ihtiyacı hisseder ve bir bakıma Raci'nin ona sataşmasına ve onu küçük görmesine zemin hazırlar. Hâlbuki Raci kişiliğiyle tutarlı bir biçimde yaşamının en mutlu anında bile ona karşı husumet, kin ve gayz ile dolu bir nazarla bakmaya devam eder. Önce varlığıyla hem de bakışlarıyla Ahmet Cemil'in en önemli gününü zehir eder. Dahası esasen büyük bir zaferle sona eren ziyafetin akabinde küçümseyici ve alaylı bir dille yazdığı sert bir eleştiriyle Ahmet Cemil'in bireysel hayatını, şiirsel yeteneklerini sorgulamasına neden olur. Romanın sonuna doğru verem tedavisi gördüğü hastanede bile Raci'nin Ahmet Cemil'e karşı duyguları değişmemiştir. Hâlbuki yazdığı yıkıcı eleştiri ile Ahmet Cemil'in şiirini yakmasına neden olacak kadar -en azından buna yol açan güçlü nedenlerden biri olacak kadar- onu etkilemeyi başarır. Raci'nin varlığı tıpkı Mümtaz ile Suat ilişkisindeki gibi Ahmet Cemil'in kendi karakterindeki açmazı açığa çıkarma işlevi görür.

Tanpınar'ın *Huzur* romanında Mümtaz ve Suat arasında da benzer bir ilişki söz konusudur. Suat roman boyunca sosyal ortamlarda fiziksel varlığıyla, yokken ise zihinsel olarak Mümtaz'ı sürekli meşgul eder. Bir arkadaşı tarafından "at"a benzetilen Suat, Mümtaz'ın da hazır bulunduğu ortamlarda mütemadiyen uyumsuzluğa, korkuya, tekinsizliğe, tedirginliğe, huzursuzluğa, sıkıntıya ve kargaşaya neden olur. Bu korku ve tedirginlik Mümtaz'da da belirgindir. Her karşılaşmalarında Mümtaz onun varlığından rahatsız olur; bu his ya doğrudan Mümtaz'ın iç monoloğu ya da üçüncü tekil kişi anlatıcının serbest dolaylı anlatımı vasıtasıyla okuyucuya hissettirilir:

Hakikatta Suat'ı görmekten sevinmemişti; zekasını, konuşmasını çok beğenirdi. Fakat onda kendisini rahatsız eden bilmediği bir taraf vardı.

— Ne saadet... Beni görüp, sevinen insanlar da var…

Mümtaz bu gülüşün karşısında içinden, "İşte seni bunun için seviyorum", diye düşündü. Filhakika Suat'ın gülüşünde kalbden

11 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 239.

> gelen her şeyi reddeden garip bir hal vardı. Sanki yüzü birdenbire herşeye yabancı ve düşman kesilmiş gibi gülüyordu. Hayatından mı şikayetçi? Yoksa benimle mi alay ediyor?[12]

Ahmet Cemil'in Raci ile ilişkisini anımsatan bu sahne roman boyunca farklı karşılaşma anları ve durumlarında tekrar edilir. İronik bir biçimde *Huzur* romanı Suat'ın mevcut toplumsal değerlerin dışında kalmışlığı, norm dışılığı, toplumsal sözleşmeye uyumsuzluğunu doğrudan kendi ağzından ifşa eder. Yine Mümtaz ve arkadaşlarıyla sohbet ettikleri bir ortamda Suat, yıkıcı karakterliğini şu şekilde açıklar:

> Mümtaz sana bir hikâye mevzuu vereyim mi? Düşün bir kere, ben anlatayım da… Bir insan, faziletli bir insan, bir memur, bir hoca, istersen bir evliya tasavvur et!.. Öyle hazırla ki bütün değerler kendisinde mevcut bulunsun. Onlarla doğmuş olsun. Bir kere bile kendi içinde aksamamış bir adam hulasa… fakat mecburiyeti sevmiyor. Garip değil mi? Sadece kendini seviyor. Kendisinde ve kendisi için yaşamayı istiyor. Ömrü gayesiz fakat cömert hikayelerle dolu; ve bu hareketler kendiliğinde hep iyiliğe doğru gidiyor. Fakat düşüncesinde hür olmayı seviyor. Ve hiçbir vazife hissi tanımıyor. Günün birinde bu adam bir kadınla evleniyor; belki de sevdiği bir kadınla. Birdenbire değişiyor, huysuz, titiz, kötü düşünceli bir adam oluyor. Kendisini tasnif edilmiş görmek onu yavaş yavaş çıldırtıyor. Bir etiket altında yaşamanın, bir araba atı gibi beraber yaşamanın sıkıntısı onu içinden değiştiriyor. Yavaş yavaş hemen herkese karşı fenalık yapıyor, hayvanlara, insanlara, her şeye zalim oluyor. Hasis oluyor, hiç kimsenin saadetine tahammül edemiyor. Sonunda.[13]

Suat'ın bizzat kendi bireysel arzularını ve özgürlüğünü toplumsal beklentiler ve sorumluluktan önce geldiğini itiraf etmesi onun toplumsal olandan kopuşunu dolayısıyla Benjamin'in ifadesiyle yıkıcılığının cisimleştirir. Toplumun ona dayattığı mesuliyet duygusu ve aile babası sorumluluğunu doğrudan reddeden bu tavır sorumluluk duygusundan yoksun Suat'ı toplumsal olan her şeyi inkara götürür. Egem Atik'in de altını çizdiği gibi Suat toplumda "bir erkekten beklendiği gibi evlenip, 'aile adamı' sıfatını aldığı zaman özgürlüğünü kaybettiğini hissetmiş ve buna isyan ederek kötülük etmeye başlamıştır."[14] Mevcut toplumsal yasa ve normların Suat'ın gözünde ne denli büyük bir yük olduğunu gösteren bu ifadeler, roman boyunca bireysel arzularla toplumsal sorumluluklar arasında gidip gelen Mümtaz'ı niçin

12 Tanpınar, *Huzur*, s. 89.

13 Tanpınar, *Huzur*, s. 286.

14 Egem Atik, "'Kendini Yapmak': Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Erkeklik Temsilleri", Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2021, s. 89.

huzursuz ettiğinin ipuçlarını da barındırır. Tam da bundan dolayı, toplumsal olandan ayrılışının keyfini çıkarır. Bu yüzden sırf Mümtaz'ı çıldırtmak için Nuran'a ilanı aşk etmesi hiç de sürpriz değildir. Suat kendini toplumsal sözleşmenin dışında görerek bireysel arzuları merkezli yaşamı doya doya yaşarken Mümtaz roman boyunca bu ikisi arasında mütemadiyen boğuşur. Bu nedenle okuyucu özellikle Mümtaz'ı Suat'ı sık sık gözlemlerken, onu düşünürken ve zihninde onunla meşgul olurken bulur. Romanın sonlarına doğru Suat'ın, Mümtaz'ın Nuran'la ilişkisinin sona ermesine neden olan intiharı başta olmak üzere Mümtaz'ın yaşamındaki yıkıcılığı arttıkça, Suat'la zihinsel meşguliyeti artar; sık sık onu düşünür.

> Suat hakkında bir şeyler öğrenmek istiyordu. Bütün gece onun yüzünden harap olmasına rağmen, hastalığını da ayrıca merak ediyordu. Yaz başında Ada'daki lokantada konuştukları şeyler, Suat'ın jestleriyle, alaycı ve yıkıcı gülüşleriyle ve her şeyi affettiren o garip bakışlarıyla bir bir hatırına geliyordu. [...]
>
> Evet, Suat yaşıyordu, hastahane odasında, kendi kafasının içinde, karısının şişkin gözlerinde, çocuklarının ince boyunlarında, hayatlarına temiz çamaşırla dolu bir dolaba karanlıkta giren kirli, yapışkan, parmaklarından pislik akan bir el gibi girdiği, öylece her rastgeldiğini avuçlayarak bulaştırdığı kadınlarda her şeyde yaşıyordu. Ve asıl felaket bu Suat, bildiği ve tandığı Suat'tı.[15]

Öyle ki Mümtaz rüyalarında bile Suat'ı görür. Örneğin Suat'ın intiharını önseyen sıkıntılı bir rüyada Mümtaz, Suat'ın uzun kemikli yani ata benzeyen yüzünü görür. Romanın sonlarına doğru Nuran'ın Suat'ın intiharını bahane ederek ondan ayrılması üzerine Mümtaz kendini korkunç bir hayat sürerken bulur. Bu azaplı günlerini Suat'ın intihar notunu okuyarak geçirir. Mümtaz'ın evinde intihar eden Suat, yıkıcılığını tümüyle Mümtaz'a geçirir. O artık mütemadiyen düşlerinde kendini salibi Suat'ın hayaletiyle boğuşurken bulur. Sokakta hayaletiyle konuştuğu ölü Suat'ın yok edici etkisiyle mevcut yaşamını sürdüremez hale gelir. Varoluşsal krizler ve bireysel bunalımlarla dolu hayat, artık Mümtaz için tam bir çileye dönüşür. Tanpınar'ın romanda Suat'ın intiharını özellikle Mümtaz'ın psikolojisinde kalıcı izler bırakan trajik bir olay olarak tasvir etmesi, Mümtaz'ın zaten sıkıldığı kendi hayatını ve ilişkilerini yeniden değerlendirmesine neden olur. Benjamin'in kavramsallaştırması çerçevesinden bakınca değişimin taşıyıcı Suat'ın musallat olmasıyla yeni bir çıkış arayışı onun için kaçınılmaz bir hale gelir. Bu yüzden roman esasen Suat'ın hayaletinin takip ettiği Mümtaz'ın parçalanma yaşadığı o anda Suat'ın, Mümtaz'ın benliğini elinde tuttuğu halüsinatif sahneyle bu parçalanmanın altının çizildiği anda biter. Bu an esasen Müm-

15 Tanpınar, *Huzur*, s. 223, 225.

taz için Benjamin'in yazısında işaret ettiği mevcut olandan kurtulmanın yol ayrımıdır. Halihazırdaki yaşamını, değerlerini ve ilişkilerini eleştirel bir gözle yeniden muhakeme edip hep arzuladığı ama bastırdığı yeni bir yaşamın ve bu yaşamla uyumlu yeni kuralların tesis edilebileceği karar anıdır.

Genel olarak baktığımızda, Halit Ziya'nın yıkıcı karakteri Raci'nin Suat'ın kişiliğinde varoluşsal bir nitelik kazandığını görürüz. Bu noktada tekrar Benjamin'in yıkıcı karakter tanımlamasına dönmemiz gerekiyor. Benjamin yıkıcı karakterleri sanıldığı gibi olumsuz bir fenomen olarak görmez. Aksine onların değişimin, özgürleşmenin ve dönüşümün sembolü olduklarını imler. Yıkıcı karakteri özellikle bireysel özgürlükleri kısıtlayan müesses nizamı ve baskıcı toplumsal değerleri sorgulayarak ilerlemeyi ve dönüşümü besleyen figür olarak görür:

> Yıkıcı karakter kalıcı hiçbir şey görmez. Ama tam da bu nedenle her yerde yollar/çıkışlar görür. Başkalarının duvarlarla ya da dağlarla karşılaştığı yerde de o yine bir yol görür. Ama her yerde bir yol gördüğü için, her yerde ondan bir şeyler temizlemek zorundadır. [...] Her yerde bir yol gördüğü için, kendini her zaman yol ayrımında/kavşakta konumlandırır. Bir sonrakinin ne getireceğini hiçbir an bilemez. Var olanı enkaz hâline getirir, enkaz yığını olsun diye değil, içinden yol geçsin diye.[16]

Benjamin yıkıcı karakterin kendini yol ayrımında, eşikte ya da kavşakta konumlandırma üzerinden değişimi talep ettiğine işaret eder. Geleceğin ne getireceğini tam olarak bilemese yok edilenin yerine yeni bir şeyin geleceğinden emin bir şekilde hareket eder. Yeni düzenin, yeni yaşamın kurulabilmesi ise ancak var olanın yıkılıp tamamen enkaz hâline gelmesiyle mümkündür. Yıkma ve yok etme yeniden başlamayı zorunlu kılar. Sıradan insanların hayatlarında katlanabilecekleri daha derin yükümlülükle haraket etmeleri bundan kaynaklanır. Benzer şekilde Tanpınar'ın *Huzur* romanında Suat, mevcut nizamın temsilcisi ya da Benjamin'in ifadesiyle muhafazacısı olarak gördüğü İhsan'a tahammül edemez. Her şeyi bilen, açıklayan ve hayatın bir anlamı olduğuna inanan İhsan'ın aksine hayatın ne getireceğini hiçbir zaman bilemez, onunla ilgilenmez de. Bu çerçeveden bakınca Tanpınar'ın yıkıcı karakteri olarak Suat Benjamin'in yıkıcı karaktere atfettiği tasfiye ederek, yok ederek değişme arzusunu ve dünyada var olmanın tuhaflığını fark eden bireyin, hayatını kendi istediği gibi yaşama arayışını imler. Suat bir bakıma yaşamının anlamsızlığının farkına varıp kendini toplumsal baskılardan ve sorumluluklardan azade ederek hayatı kendi istediği gibi yaşamaktadır. Bu yüzden topyekun yıkımı yine Benjamin'in imlediği gibi bir çıkış ya da özgürleştirme yolu olarak görür. Bu da Tanpınar'ın romanında

16 Benjamin, "The Destructive Character", s. 302-303.

Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanıyla diyaloğa girerek, özellikle realist anlatı üzerinden kurulan Ahmet Cemil ve Raci ilişkisini Mümtaz ve Suat münasebetiyle varoluşçu modernist bir anlatıya dönüştürdüğünü gösterir. Raci romanda geçmişte, eskide çakılıp kalmış dar kafalı bir şair olmakla Ahmet Cemil'in yenilikçiliğini kösteklerken, Suat varoluşçu sorgulamalara sürüklediği Mümtaz'a hayatını istediği gibi biçimlendirme ihtimalinin olduğunu anımsatır ve onun için İhsan'dan bağımsız bir öznellik kurmanın mümkünlüğünü işaret eder. Suat'ın roman boyunca insanlarla sürekli iletişim hâlinde olmasına rağmen anlaşılmak gibi bir derdi yoktur; acımasız ve tanrısız bir dünyada yaşadığını düşünür; Benjamin'in ifadesiyle mütemadiyen her şeyin yok edilmesi ve temizlenmesiyle meşguldür; romanın kapanışında ise Mümtaz'a musallat olup kendi yıkımını ona geçirmenin keyfini çıkarır.

Buraya kadar özellikle romanların başkişileri ve ikincil karakterleri arasındaki ilişki üzerinden gösterdiğim gibi *Mai ve Siyah* ve *Huzur* romanları arasındaki bu yazınsal akrabalık bize T. S Eliot'ın "Gelenek ve Bireysel Yetenek" (1919) başlıklı yazısında çağdaş yazarların gelenekle, geçmiş edebiyatla ya da edebiyat tarihiyle kurduğu ilişkiye dair tartışmasını hatırlatır. Eliot'a göre:

> Bir yazarı geleneksel yapan, zamansızın ve zamansalın idrakinin yanı sıra zamansız ve zamansalın birlikte idraki olan tarihsellik idrakidir. Bir yazarın zaman içindeki yerinin ve çağdaşlığının keskin biçimde bilincine varmasını sağlayan da aynı şeydir. Hiçbir şair, hiçbir sanatçı kendi anlamını tek başına yaratmaz. Önem ve değerini ölü şairlerle ve sanatçılarla olan ilişkisi belirler. Ona tek başına bir değer atfedemezsiniz; aynılıkları ve farklarıyla onu ölüler arasına yerleştirmeniz gerekir. Eleştirinin yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda estetik ilkesidir bu. Onun uyumlu ve tutarlı olma gerekliliği tek taraflı değildir; yeni bir sanat eseri yaratıldığında meydana gelen şey eşzamanlı olarak ondan önceki tüm sanat eserlerini etkiler. Halihazırdaki büyük eserler ideal bir düzen oluşturur, aralarına yeni (gerçekten yeni) bir sanat eserinin katılmasıyla bu düzen dönüşüme uğrar. Var olan düzen yeni eserin ortaya çıkışından önce de eksiksizdir; bu düzenin devam etmesi için yeniliği takiben var olan bütün düzen çok az da olsa değişmek zorundadır; ki böylelikle her sanat eserinin bütün içindeki ilişkileri, konumu ve değeri yeniden tesis edilir; yeni ile eski arasındaki uyumdur bu.[17]

Eliot tartışmasında gelenek fikri, bireysel yetenek ve şimdi arasındaki bağda tarihsel idrakin (historical sense) belirleyici olduğunu dillendirirken bir

17 T. S. Eliot, "Gelenek ve Bireysel Yetenek", çev., Oğuz Tecimen, https://oggito.com/icerikler/gelenek-ve-bireysel-yetenek-ts-eliot/8560.

yazarın tüm ulusal ve ulusal olmayan edebiyat tarihini bilmesi gerektiğinin de altını çizer. Zira ona göre sanatta değişim gelenekten ya da geçmişten ayrılma ve kopuş yoluyla değil, tam tersi geçmişle, geçmişin ve bugünün birleşimi gelenekle diyaloğa girerek ve müzakere ederek gerçekleşir. Bu doğrultuda çağdaş sanatkarlar geçmiş bilinciyle kendilerinden önceki eserlerden koparak değil, tam tersi onlara katılıp zamanın ruhuna uyumlu bir biçimde yeni eserler üreterek, geçmişi dönüştürerek edebiyat tarihlerinde değişime neden olurlar. Bu kavramsallaştırma doğrultusunda, Tanpınar'ın eserini kendinden önceki edebiyatı biçimlendiren bir başka önemli yazarın eseriyle doğrudan diyaloğa sokarak, özellikle de romanın ana karakterleri ile yıkıcı karakterleri arasındaki girift ilişkiyi yeniden yorumlayarak, döneminin ruhuna uyumlu bir şekilde adeta yeniden ürettiğini görürüz. Böylece Tanpınar, her ne kadar kendisi açıkça itiraf etmese de, Türk edebiyatında kendinden önceki en iyi romancıya bağlanarak kendi roman estetiğini gerçekleştirir. Bunu da *Mai ve Siyah* romanındaki Raci karakterini çağının şuuruyla yoğurarak *Huzur* romanında çıkarcı, nihilist, anarşist, bozucu, yıkıcı, rahatsız edici, yok edici, romandaki tanımlamasıyla salip, korkutucu, ürkütücü, aşırı erkek Suat'ın karakter çizimiyle dönüştürerek yapar. Bu bağlantı sayesinde esasen Türk edebiyatı tarihi de yeniden şekillenmektedir.

KAYNAKÇA

Atik, Egem. "'Kendini Yapmak': Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Erkeklik Temsilleri". Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2021.

Benjamin, Walter. "The Destructive Character". *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* içinde. Çev., Edmund Jephcott. New York: A Harvestji-IBJ Book, 1978: 301-303.

Eliot, T. S. "Gelenek ve Bireysel Yetenek". Çev., Oğuz Tecimen. https://oggito.com/icerikler/gelenek-ve-bireysel-yetenek-ts-eliot/8560.

Moran, Berna. "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007: 269-296.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.

_____, "Halit Ziya Uşakligil". *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977: 275-78.

Uşakligil, Halit Ziya. *Mai ve Siyah*. Yay. Haz., Enfel Doğan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.

Uysal, Zeynep. *Metruk Ev: Halit Ziya Romanı ve Modern Osmanlı Bireyi*. İletişim Yayınları, 2014.

_____, "Özerk Bir Edebiyatın Öncüsü: Halit Ziya Uşaklıgil". *Notos*. Ekim 2016: 25-29.

Kurmaca ve Gerçeklik İlişkisi Bağlamında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*

Ali Şükrü Çoruk

Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Konusunu gündelik hayattan alan kurmacaya dayalı edebî türlerde kahramanların ve olayların gerçek hayatla ilgisini araştırmak oldukça zor, bir o kadar da okuyucuda ve araştırmacıda tahmin mekanizmasını harekete geçiren, merak uyandıran bir sürece işaret eder ve neticede çoğunlukla bu konuda yazarın açıklamalarıyla yetinmek durumunda kalırız. Okur ve araştırmacı, yazarın açıkça bilgi vermediği (böyle bir mecburiyeti yoktur çünkü) yahut açıklamasını eksik bulduğu durumlarda elde ettiği veriler ışığında tutarlı ve ikna edici olmak kaydıyla, eserin ne sebeple yazıldığı, aktüalite ile olan ilgisi ve kahramanların gerçeklik derecesi gibi soruların arkasından gidebilir, cevap niteliğinde iddialarda ve tahminlerde bulunabilir. Biz de bu yazıda Tanpınar'ın ünlü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı etrafında yukarıdaki çerçevede bazı sorular sorarak bu soruların cevaplarını aramaya çalışacağız.[1] Öncelikle eserin yayınlanış süreciyle ilgili bazı hususlar üzerinde durmak istiyoruz.

Bilindiği üzere Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında, ironik bir dil ve üslup yardımıyla yerelden hareketle evrensel bir plana taşıdığı modernite ve modernleşme meselesini tartışır. Eleştirel bir bakış açısıyla gerçekleştirilen bu tartışma aslında "insan" gerçeğini ortaya koyma çabasıyla ilgilidir. İroninin kendisine sağladığı imkanlar neticesinde roman boyunca büyük bir ustalıkla okuru sık sık kararsızlığa düşüren -kim bilir ele aldığı konu ve ortaya koyduğu sonuçlar karşısında bu kararsızlık ve şüphe durumunu kendisi de yaşamıştır- Tanpınar'ın yazdığı *Saatleri Ayarlama*

1 *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* çerçevesinde daha önce Turan Alptekin'in, bizim burada üzerinde duracağımız kişiler ve olaylar haricinde, romanın gerçek hayatta yaşamış kişilerle ilgisi olduğuna dair yapmış olduğu temas niteliğindeki değerlendirmeyi burada hatırlatalım. Bkz., *Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan*, İstanbul 2001, s. 71.

Enstitüsü önce 1954 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilir.[2] Roman tefrika edilmeden 15 gün önce tanıtımına başlanır ve hemen hemen her gün ilk sayfadan reklamı yapılır. Romanın gazetede "Fantastik bir hikâye" olarak lanse edilmesi dikkat çekmektedir.[3] *Yeni İstanbul* gazetesinde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı hakkında "[Tanpınar] Bu eseri ile Türk edebiyatında yepyeni bir mizah janrı [tarzı] açmakta ve bu suretle tamamen modern bir anlayış içinde hayatımızdan bir sahifeyi aksettirmektedir."[4] ifadesinin kullanılmış olması eserin edebiyatımızdaki özgünlüğüne ve orijinalliğine, ayrıca işlediği konuyu ironi çerçevesinde ele almasına işaret etmektedir. *Yeni İstanbul*'un 19 Haziran tarihli yani tefrikaya başlamadan bir gün önceki nüshasında ise gazetenin kültür sanat yazarlarından olan ve Ayşe Nur takma adını kullanan Azra Erhat'ın roman ile ilgili olarak Tanpınar'la yaptığı röportaja yer verilir. Tanpınar bu röportajda romanın çıkış noktası olarak bir hatıraya işaretle "Şehir saatlerinin birbirini tutmaması yüzünden vapuru kaçırdığım bir gün Kadıköy iskelesinin saatinin altında birdenbire onunla [Hayri İrdal ile] karşılaştım ve bir daha beni terk etmedi. Ondan kurtulmak için bu hikâyeye başladım." açıklamasını yapar. Tanpınar'ın, roman kahramanı Hayri İrdal'ı da işin içine katarak bir fantezi ile süslediği bu hatıra sanırım nasıl bir romanla karşılaşacağı noktasında okuyucuya bir uyarı niteliği taşımaktadır. Romanın nasıl okunması gerektiği konusunda bir uyarı da röportajı yapan Azra Erhat'tan gelecektir. Ayşe Nur, Tanpınar'ın masasında bulunan Sokrates heykelinin fotoğrafından hareketle kendi kendine "Acaba Hamdi Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü yazarken Sokrates'in satire benzer yüzünden mi ilham alıyor?" sorusunu sorar. Gerçekte Azra Erhat sorunun cevabını elbette bilmektedir. Erhat, burada adı ironi ile de özdeşleşmiş olan Sokrates'i hatırlatarak romana nasıl yaklaşmaları gerektiği konusunda okuyucuyu ikaz eder. Röportajda bizim ilgimizi çeken ve bu yazıya konu olan kısım ise Azra Erhat'ın "Bu hikâyeyi ne kadar zamanda yazdınız?" sorusuna Tanpınar'ın verdiği cevaptır: "Başladığı güne bakılırsa dört sene oldu. Fakat resmî işim, dersler, diğer yazılarım tabiatıyla araya girdiler. Zannedildiğinden az zaman verebildim."

Tanpınar'ın Erhat'ın sorusuna verdiği cevapta yer alan "dört sene oldu" ibaresi romanda temel mesele olarak ele alınan saat ve zaman konusu etrafında bizi düşündürdü. Acaba Tanpınar bu romanı yazmaya başlamadan evvel o dönemde yani 1950 yılında İstanbul'da konuyla ilgili bir süreçten veya olaydan etkilenmiş olabilir miydi? Başka bir deyişle romanın aktüalite

2 Roman 1961 yılında kitap hâline getirilecek ve ilk olarak Remzi Kitabevi tarafından basılacaktır.

3 Bu konu üzerinde başka bir yazıda ayrıca durmak gerektiği için konunun detaylarına şimdilik girmiyoruz.

4 *Yeni İstanbul*, 6 Haziran 1950, s. 1.

ilgisi ne derecededir? Yazarın yukarıda sözünü ettiği gerçekliği tartışmalı hatıradan ayrı olarak aktüel bir durumdan hareket etme ihtimali var mıydı? Aynı şekilde Tanpınar, romanın asıl kahramanlarından, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kurucusu Halit Ayarcı'yı kurgularken gerçek hayatta yaşamış birisinden hareket etmiş olabilir miydi? Bu sorular etrafında yaptığımız araştırmalar ışığında elde ettiğimiz verilerin, aşağıda ele alacağımız şekilde bizi ilginç sonuçlara ve tahminlere götürdüğünü söyleyebiliriz. Bununla beraber kurmaca eser realite ilişkisi bağlamında ulaştığımız bu tahmin ve sonuçların işin doğası gereği tartışmaya açık olduğunu önceden belirtelim.

***

Evvelâ son sorudan başlayarak romandaki Halit Ayarcı karakterinin gerçek hayattaki esin kaynağı üzerinde duralım. Romanda modernliğe, yeniye tam anlamıyla inanmış, liberal iktisat düşüncesi etrafında zamanı en verimli bir şekilde kullanmanın gerekliliğine inanan, bu yolda toplumu şekillendirmek ve bilinçlendirmek için Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü kuran, tipik bir Amerikan tarzı müteşebbis portresi çizen Halit Ayarcı, gerek hayatına baktığımızda gerekse 1949 yılında kurduğu ve sahibi olduğu *Yeni İstanbul* gazetesinin yayın çizgisini değerlendirdiğimizde iş adamı Habib Edib Törehan'ı hatırlatmaktadır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, Halit Ayarcı'nın sahneye çıktığı vak'a zamanı tam olarak verilmemekle birlikte, romanda yapılan göndermeler (Hollywood filmlerinin yaygınlaşması ve toplum üzerindeki etkisi, değişen müzik kültürü, toplu konut projelerinin hayata geçirilmesi[5]) ışığında bu zamanın II. Dünya Savaşı sonrası olduğunu tahmin etmek güç değildir. 1946'da çok partili hayata geçen ve Sovyet tehdidine karşı tercihini Batı'dan yana kullanan Türkiye'de, Marshall yardımının da tesiriyle her alanda hızla kendisini gösteren bir Amerikan etkisi söz konusudur. Nitekim dönemin yakın şahidi olan Tanpınar, sadece Türkiye'de değil hemen hemen bütün dünyayı etkileyen Amerikan tipi hayat tarzını *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Halit Ayarcı üzerinden eleştirel bir bakış açısıyla ele alacaktır. Dolayısıyla toplumsal sonuçlarıyla birlikte Türk basınında önemli bir hadise olan Habib Edib Törehan'ın kurduğu *Yeni İstanbul* gazetesinin çıkış tarihiyle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının vak'a zamanı arasında bir paralellik söz konusudur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının ana kahramanlarından Halit Ayarcı'yı hatırlatan -burada Habib ile Halit arasındaki benzerliğe de işaret edelim- Habib Edib Törehan kimdir? Hayatı hakkında bir makale yazan

5 Türkiye'de ilk toplu konut projesi 1946 yılında Ankara'da hayata geçirilmiştir. Romanda Saatleri Ayarlama Enstitüsü çalışanları için "Saat Evleri" adını taşıyan bir toplu konut projesinden söz edilmektedir.

Araştırmacı-Yazar Rıfat N. Bali'nin[6] verdiği bilgiye göre Törehan, II. Dünya Savaşı sırasında Almanya ile yaptığı ticaretten büyük gelir elde etmiş, yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da serveti dillere destan zengin bir iş adamıdır. Aynı zamanda ünlü bir saat koleksiyoncusu olan Törehan kendisini tanıyanların ifadesiyle tıpkı Halit Ayarcı gibi "kasılgan", "kendini beğenmiş", "herkese ders verir gibi" konuşan birisidir.[7] İsviçre'de yaşayan ve savaş sonrasında Türkiye'ye dönen Törehan, daha öncekilerden farklı olarak meslekten gelmediği hâlde İstanbul'da günlük bir gazete çıkarmaya başlar. 1 Aralık 1949'da çıkmaya başlayan ve siyasî açıdan "tarafsız" bir yayın çizgisi takip eden gazete daha çok ekonomi ağırlıklı yayın yapar. Bunun yanında, bol fotoğraflı moda ve magazin sayfaları, kültür sanat haberleri ve yayınları ile de dikkat çeken ve telif konusunda oldukça cömert davrandığı açık olan gazete, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Falih Rıfkı Atay, Abdülhak Şinasi Hisar ve Reşat Nuri Güntekin gibi dönemin kalbur üstü isimlerin yazılarına ve roman tefrikalarına yer verir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden önceki *Sahnenin Dışındakiler* romanı da 1950 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilir. Bu tefrika sebebiyle Tanpınar'ın gazete sahibi Habib Edib Törehan'ı yakından tanıdığı ihtimal dâhilindedir.

"Türk basınında ciddi manada bir çığır açmak arzusuyla"[8] çıkan *Yeni İstanbul* gazetesi başında bulunan sıfat doğrultusunda bazı "yeni"liklere imza atmıştır. Bir dönem *Yeni İstanbul* gazetesinde çalışan Haldun Taner'in ifadesiyle kağıdından baskı kalitesine kadar hiçbir masraftan kaçınmadan çıkardığı gazeteyi bir "hoby" olarak gören Törehan'ın enteresan bir şekilde bu işten bir kazanç beklentisi de yoktur.[9] Bir anlamda Törehan, herkesin ilgisini çekecek, Türkiye'de adından söz ettirecek, tıpkı Halit Ayarcı gibi toplumun ilgi odağı olacak bir "iş" peşindedir.[10] Nitekim bunda da başarı-

6 Rıfat N. Bali, "Unutulmuş Bir Tüccar ve Gazete Patronu", *Toplumsal Tarih*, nr. 209, Mayıs 2011, s. 46-53.

7 Semih Günver'den aktaran Rıfat N. Bali, *a.g.m.*, s. 48.

8 *Yeni İstanbul*, 1 Ocak 1950.

9 Haldun Taner'den aktaran Rıfat N. Bali, *a.g.m.*, s. 50.

10 Romandan aşağıya aldığımız parça Habib Edib Törehan ile Halit Ayarcı arasındaki benzerliğe ışık tutacak niteliktedir. Halit Ayarcı'yı yakından tanıyan roman kahramanlarından Sabriye Hanım, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kurucusunu romanda Hayri İrdal'a şöyle anlatır:
"Bilir misiniz ki alelade işi sevmez. İş dediğin onun için evvelâ bir sergüzeşt olmalı… Sonra tuhaf olmalı, imkânsız olmalı, herkesi şaşırtmalı ve hatta korkutmalı! Sonra da iş olmalı. Devlet memuriyetlerinde bu yüzden kalmadı [Habib Edib Törehan da 1930'ların başlarında bir müddet Ticaret Vekâleti'nde çalışmıştır]. Bütün büyükler dostudur. O da bir vakitler onların arasında idi. Fakat bir türlü sevmedi. Çünkü sergüzeşt değildi. Fakat aynı zamanda inanacağı bir tarafı da bulunmalı yaptığı işin… Meselâ siz zannetmem ki bu işleri ciddi bulasınız. Hâlbuki Halit Ayarcı bu işe imanla

lı olacaktır. *Yeni İstanbul*, yeni bir gazete olmasına rağmen okuyucular için düzenlediği "sürpriz" çekilişlerle, çekiliş sonunda dağıttığı hediyelerle birdenbire basın-yayın sektöründe tiraj açısından ilk sıraya yükselir. Özellikle 1950 yılında düzenlediği promosyon amaçlı eşya ve konumuz açısından önemli olan saat çekilişleri uzunca süre Türkiye ve İstanbul gündemini meşgul edecektir.

Yeni İstanbul gazetesinin 1950 yılında düzenlediği çekilişler Türk basınında gazetelerin promosyon tarihi açısından da yeni bir döneme işaret etmektedir. Basında daha önce de satışı arttırmak amacıyla çekilişler düzenlenmiş olsa da *Yeni İstanbul* gazetesinin yaptığı hem çeşit hem de maliyet açısından öncekilerle kıyaslanmayacak şekilde yenidir.[11] "Yurt dışında tahsil", "Hikâye yarışması", "En güzel bebek yarışması" gibi okuyuculara cazip gelen çekilişler düzenleyen gazetenin "halkı okumaya alıştırmak" ve Türkiye'nin "umumî kalkınma[sına] hizmet yolunda" tertip ettiği kupon karşılığı çekilişlerden birisi "75 Bin liralık hediye" kampanyasıdır. Kuşkusuz bu Türk basınında daha önce düzenlenmiş hediye kampanyaları düşünüldüğünde oldukça yüksek bir meblağdır.[12] 1950 yılında düzenlenen bu kampanyaya göre gazete 90 kupon biriktirme karşılığında yapılacak çekilişte okuyucularına son model bir arabadan çoraba, motosikletten yurt dışı uçak biletine kadar birbirinden farklı hediyeler vermeyi vaat etmiştir. Çoğu ithal marka olan bu hediyeler II. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerini yavaş yavaş üzerinden atmaya çalışan halkın ilgisini çeker ve kampanyaya o dönem şartlarında rekor bir başvuru gerçekleşir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün toplumda uyandırdığı ilgiye benzer şekilde tam 37542 kişi hediye kazanmak için bu eşi ve benzeri görülmeyen kampanyaya katılır. Bu rakam gazetenin

girmiştir, buna eminim. Eminim ki Saatleri Ayarlama Enstitüsü de böyledir. Yine cemiyet için çok iyi bir şey, imkânsız bir şey düşünüyor. Fakat faydalı olması, büyük olması ona yetmez. Dedim ya herkesi şaşırtmak, kızdırmak, etrafta gürültü yapmak da lâzım." *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 260-261.

11 Türk basınında promosyon tarihi üzerine belli bir dönem üzerine çalışmış olan Nuray Özdemir'in verdiği bilgilere göre bu konuda öncü olan gazete 1870 yılında okuyucularına hediye dağıtan Hadika'dır. Gazetelerin hediye dağıtması Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında da sürmüş daha çok kitap, küçük çaplı eşya, sigara tabakası, kitap, gazete aboneliği gibi hediyeler etrafında çekilişler düzenlenmiştir. 1931 yılında kabul edilen Matbuat Kanunu'nda ise gazetelerin bu tarzda çekiliş yapması yasaklanmış, bu yasak 1950 yılına kadar sürmüştür. (Nuray Özdemir, "Yeni Türk Alfabesi'nin Kabulü Sonrasında Türkiye'de Gazete Promosyonları", *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi (CTAD)*, Yıl 14, Sayı 28, Güz 2018, s. 135-162). Çeşitlilik açısından gazetelerin promosyon uygulaması konusunda en dikkat çekici dönem ise kuşkusuz 1990'lı yıllar olsa gerektir.

12 Nuray Özdemir'in 1950 öncesinde yapılan gazete promosyonlarıyla ilgili ulaştığı rakamlara baktığımızda *Yeni İstanbul*'un bu noktada öncü olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz (bkz., *a.g.m.*, s. 137-147).

o dönemdeki tirajı düşünüldüğünde oldukça büyük bir rakamdır. Başka bir deyişle gazeteyi düzenli alan herkes bu çekilişe katılmış gözükmektedir.[13] Türkiye ve İstanbul gündemine yerleşen eşya çekilişi 17 Ekim 1950'de Tepebaşı Tiyatrosu'nda, çoğu dışarıda kalmış geniş heyecanlı bir kalabalığın katılımıyla noter huzurunda gerçekleştirilir ve gazetenin vermeyi vaat ettiği hediyeler talihli okuyuculara dağıtılır. Ayrıca hediye kazananların isimleri listeler hâlinde *Yeni İstanbul* gazetesinde neşredilir.

Yeni İstanbul'un rağbet gören ve bizim konumuzu doğrudan ilgilendiren, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü yazarken Tanpınar'ın da dikkatini çektiğini düşündüğümüz kampanyalardan birisi kuşkusuz "1000 Saat hediye" kampanyasıdır. Yine 1950 yılında, yukarıda sözünü ettiğimiz kampanyanın ardından, *Yeni İstanbul*'un 2. yaşına girmesi münasebetiyle düzenlenen bu kampanyada, gazetenin sahibi Habib Edib Törehan'ın İsviçre'den getirttiği oldukça kaliteli ve "dakik" saatler kur'a yoluyla okuyuculara dağıtılacaktır. Bu kampanyada gazetenin okuyuculardan tek istediği kupon biriktirmeleri ve *Yeni İstanbul* hakkındaki olumlu olumsuz düşüncelerini gazeteye bildirmeleridir. Tıpkı eşya çekilişinde olduğu gibi saat çekilişi de oldukça ses getirmiş ve *Yeni İstanbul* gazetesi tiraj açısından rakiplerini geçerek birinci sıraya yükselmiştir. Gazete yazarlarından Bedii Faik'in verdiği bilgiye göre böyle bir başarı Türk basınına "yenilik"ler getiren, saatlere karşı özel ilgi besleyen ve dünyanın sayılı saat koleksiyonerlerinden biri olan gazete sahibi ve saat ithalatçısı Habib Edib Törehan'ı oldukça memnun etmiştir:

> Habib Edib Törehan'ın İsviçre'den getirdiği 1000 saati, okurlarımıza dağıtma kararına varılmıştı… 1000 İsviçre saati, iyi de duyurulunca, gerçekten büyük ilgi gördü ve gazete ilk defa Babıâli kodamanlarını, özellikle Hürriyet'i silkeledi. Yeni İstanbul birden başa geçmiş ve saat kuponlarının sonuna kadar, hatta saat piyangosunun çekilişine kadar da bu birinciliğini sürdürmüştür!
>
> Habib Edib Törehan'ın keyfinden dört köşe olduğu günlerdir onlar… Herkese karşı mültefitti, her denileni, gazete için her istenileni de yapmakta hiç duraksamıyordu.[14]

Bedii Faik'in anlattığı gibi *Yeni İstanbul*, çeşitli tipte ve markada İsviçre'de üretilmiş 1000 saat için benzeri görülmemiş bir reklam kampanyası gerçekleştirir. Bu kampanya bize zamanı doğru bir biçimde kullanma bilinci oluşturmak adına, Saatleri Ayarlama Enstitüsü tarafından çocuklara oyuncak olmak üzere halka saat dağıtılmasını hatırlatmaktadır. Bir bakıma Enstitü

13 *Yeni İstanbul*, 19 Ekim 1950, s. 3. Gazete yazarlarından Yılmaz Poda bu iki çekiliş sırasında *Yeni İstanbul*'un etrafının 50-60 bin civarına yükseldiğini kaydeder. (Aktaran Rıfat Bali, *a.g.m.*, s. 49).

14 Bedii Faik'ten aktaran Rıfat N. Bali, *a.g.m.*, s. 49.

ile *Yeni İstanbul* gazetesi pek çok noktada olduğu gibi burada da birleşmektedir. Kampanya süresince gazetenin 1. ve 3. sayfasında okuyuculara dağıtılacak saatler hakkında fotoğraflar eşliğinde bilgi verilir. Bir defa saatlerin kalitesi ve dakikliği İsviçre'deki Neuchatel Rasathanesi tarafından onaylanmıştır.[15] Aralarında "Bin yıl kurulmadan işleyen", "Bir eşi Churchill'de bulunan"[16], kadınlar için "18 ayar altından, zümrüt ve gökyakut taşlarla" süslenmiş pandantif[17], "dünyanın her yerindeki vakti aynı zamanda gösterebilen" nadide çeşitlerin bulunduğu, toplum maliyeti 75.000 lira olan ve fiyatları 25 lira ile 3500 lira arasında değişen saatler okuyucuların hayli ilgisini çekmiş olmalıdır. Tabiî bu tanıtımlar yapılırken saat fotoğraflarının altına konulan ve zaman konusunda halkı bilinçlendirme amacı taşıyan vecizeler ve açıklamalarla modern zamanlarda vaktin ne kadar önemli olduğu vurgulanır. Başka bir deyişle gazete, Türkiye'de modernitenin düzen ve intizam fikri etrafında bireyler yetiştirmek misyonunu yüklenmiş gibidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanındaki sloganları hatırlatan bu tanıtımlardan birisini örnek olarak aşağıya alıyoruz:

> Vakit nakittir; derler.
>
> Bazan bir dakikanın hayatınızda pek mühim bir rolü olur. Bazan da saatinizin iki üç dakikalık geri kalışı mühim bir işinizi geriye bırakabilir, hatta bir fırsatı kaçırabilirsiniz. Vakit, ancak yerinde kullanıldığı zaman hakikaten nakittir.[18]

Başka bir saat tanıtımında ise sözü edilen saatin senede bir defa kurulduğundan bahisle, günlük kurulan saatlerden farkı "kazanılan zaman" üzerinden ortaya koyulmaktadır. Açıklamaya göre her gün kurulan saatler için ortalama "2 dakika" harcanmaktadır. Bu ise yılda "1 gün"ün israf edilmesi demektir. Nihayetinde bu saati kullanan kişi senede bir gün kazanmış

15 *Yeni İstanbul*, 16 Kasım 1950, s. 1.

16 *Yeni İstanbul*, 7 Haziran 1951, s. 1.

17 Pandantif şeklinde saatler *Yeni İstanbul* gazetesinin kadın okuyucuları için düşünülmüştür. Çekilişi kazanan kadınların yakalarına takacakları değerli taşlar ve madenlerden üretilmiş olan pandantif saatlerin değeri 3500 liradır. Tanpınar bu saatlerden de etkilenmiş olacak ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında saatin kullanım alanını ve fonksiyonunu genişletmek adına Enstitü'nün kadınlara yönelik olarak icat ettiği, sadece Türkiye'de değil bütün dünyada da çok beğenilen pandantif tarzda başka bir saatten söz eder. Yalnız bu saat elbise yakalarına değil jartiyerlere takılmaktadır. Halit Ayarcı romanda Hayri İrdal ile olan bir konuşmasında bu konuya şöyle temas eder: "Saat süsünü kadınlarda bilezik şeklinden çıkarttık. Alelumum mücevher süslere tatbik ettik. Bilhassa bizim icadımız olan saatli jartiyerler bütün dünyada rağbet kazandı. Siz bu jartiyerlere pek itiraz etmiştiniz. Ancak müzikhollerde kullanılır, diyordunuz. Hâlbuki şimdi İstanbul'da böyle saatli jartiyer taşıyan binlerce hanım var. Dünyanın en zarif hareketleriyle yolda eteklerini kaldırıp saatlerine bakıyorlar." (s. 359).

18 *Yeni İstanbul*, 8 Aralık 1950, s. 3.

olacaktır. Kayıp zaman üzerinden yapılan bu hesaplama bize ister istemez Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kurucusu Halit Ayarcı'nın, Muvakkit Nuri Efendi'nin söylediği "Ayar saniyenin peşinde koşmaktır" sözünden hareketle yaptığı hesaplamayı hatırlatmaktadır:[19]

> Yukarıda resmini gördüğünüz saat, senede yalnız bir defa kurulmaktadır. Senede bir defa günü geldiği zaman kurmayı unutursanız saat bir ay daha işler. Böyle bir saati her gün kurmak lüzumu olsaydı, fanusunu çıkarıp kurmak ve tekrar yerine koymak için en az 2 dakika kaybedecektiniz. Bu da vasatî bir hesapla her sene saat kurmak için 1 gününüzün israfı demektir. Yukarıdaki saat size vaktinizi en doğru şekilde bildirdikten başka, her sene bir gününüzü de kazandırmış olacaktır.[20]

Yeni İstanbul'un "1000 Saat hediye" kampanyası devam ederken gazetede saat ve saatçilik tarihi, Batının bir saat pazarı olarak Osmanlı ve İran ile Topkapı Sarayı'nda bulunan saatler konusunda makaleler yayınlanması da dikkat çekmektedir. Neuchatel Üniversitesi profesörlerinden Alfred Chapuis[21] ve Topkapı Sarayı Müzesi Müdürü Tahsin Öz[22] tarafından yayınlanan bu makalelerde başta padişahlar olmak üzere Osmanlı'nın batıda imal edilen mekanik saatlere olan ilgisi konu edilmekte ve Saray'da bulunan saatler ve Türk saat ustaları hakkında bilgiler verilmektedir. Kampanya ile birlikte gazetede bu türden makaleler neşretmekteki amacın-tıpkı Saatleri Ayarlama Enstitüsü örneğinde olduğu gibi- halkta zaman fikri oluşturmak, saatin önemini anlatmak adına meseleyi tarihî bir zemine oturtmak, yapılan işin, saat kampanyasının meşruiyetini tarihten seçilen örnekler ışığında sağlamak olduğu açıktır. Nitekim bu yazıları okuduğunu düşündüğümüz Tanpı-

19 "Düşün Hayri İrdal, düşün aziz dostum bu ne sözdür? Bu demektir ki, iyi ayarlanmış bir saat, bir saniyeyi bile ziyan etmez! Hâlbuki biz ne yapıyoruz? Bütün şehir ve memleket ne yapıyor? Ayarı bozuk saatlerimizle yarı vaktimizi kaybediyoruz. Herkes günde saat başına bir saniye kaybetse, saatte on sekiz milyon saniye kaybederiz. Günün asıl faydalı kısmını on saat addetsek, yüz seksen milyon saniye eder. Bir günde yüz seksen milyon saniye yani üç milyon dakika; bu demektir ki, günde elli bin saat kaybediyoruz. Hesap et artık senede kaç insanın ömrü birden kaybolur. Hâlbuki bu on sekiz milyonun yarısının saati yoktur; ve mevcut saatlerin çoğu da işlemez. İçlerinde yarım saat, bir saat gecikenler vardır. Çıldırtıcı bir kayıp, çalışmamızdan, hayatımızdan, asıl ekonomimiz olan zamanımızdan kayıp. (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 36).

20 *Yeni İstanbul*, 16 Kasım 1950, s. 3.

21 Bu konuda oryantalist Alfred Chapuis (1890-1958) tarafından neşredilen 4 makalenin künyesi şu şekildedir. "İnsanlar Vakti Ne Zaman Ölçmeğe Başladılar", *Yeni İstanbul*, 1 Aralık 1950, s. 2; "İran'da İlk Yabancı Saatçiler", 3 Ocak 1950, s. 3; "İstanbul'da Cenevreli Saatçiler", 17 Aralık 1950, s. 3; "İran'da Saatçilik ve J.B. Tavernier", 27 Mart 1951, s. 3.

22 Topkapı Sarayı'nda bulunan saatler konusunda ise Müze Müdürü Tahsin Öz 2 makale neşretmiştir. "Topkapı Müzesinde Saat Koleksiyonu", *Yeni İstanbul*, 28 Aralık 1950, s. 3; "Topkapı Sarayı Müzesinde Türk Saatleri", 19 Ocak 1951, s. 3.

nar, romanın ilgili yerlerinde özellikle Alfred Chapuis'in (1880-1958) yazılarına isim vermeden gönderme yapacaktır.[23] Daha da ileri gidersek roman kahramanlarından Hollandalı oryantalist van Humbert'in saat tarihçisi Alfred Chapuis'i temsil ettiğini söylemek pekâlâ mümkündür. Buna ek olarak Tanpınar'ın romanda önemli bir tip olarak öne çıkan Muvakkit Nuri Efendi'yi biçimlendirirken isimden hareketle Osmanlı ve Cumhuriyet devrinin son büyük saat ustası Mustafa Şem'î Efendi'den (1870-1955) ilham aldığını düşünebiliriz. Bilindiği üzere Arapça "şem" kelimesi tıpkı "nur" gibi ışık demektir.[24] Ayrıca Halit Ayarcı ile birlikte düşündüğümüz gazete sahibi Habib Edib Törehan'ın, o günlerde Yeni İstanbul'da hatıraları yayınlanan bacanağı ünlü Alman Maliyeci Dr. Hjalmar Scahcht'ın (1877-1970) romanda adının geçmesi de bir tesadüf olmasa gerektir.[25] Romanda Hayri İrdal'ın parasızlık sebebiyle mahalle camisinin mezarlık parmaklığını sattığı sonra da yüksek fiyata geri almak zorunda kaldığı antikacı Mandalin Efendi ise Ermeni asıllı Yervant Portakal yahut oğlu Aret Portakal'dır. Tanpınar burada turunçgillerden hareketle Portakal isminin yerine Mandalin'i kullanmıştır. Oldukça köklü bir müessese olan Portakal Sanat ve Kültür Evi günümüzde torun Raffi Portakal ve kızı Maya Portakal tarafından idare edilmektedir.

Yeni İstanbul'un saat kampanyasına geri dönersek; Ekim 1950'de başlayan kampanya çekilişin yapılacağı 19 Mayıs 1951 tarihine kadar sürer. Tamamen bir şölen havasında gerçekleşen çekilişten sonra ise saat kazananların listesi, fotoğraflarla birlikte gazetede yayınlanır. Kısaca söylemek gerekirse gazetenin düzenlediği saat kampanyası yaklaşık 10 ay müddetle Türkiye gündeminin bir parçası olacaktır. Burada ister istemez bir soru akla geliyor: Hayatı boyunca parasızlıktan şikâyet eden, kumar, toto ve piyangoya meraklı olan Ahmet Hamdi Tanpınar acaba rumuzla da olsa bu çekilişe katılmış mıdır?

23 Bu göndermelerden birisini Alfred Chapuis'in "İstanbul'da Cenevreli Saatçiler" (*Yeni İstanbul*, 17 Aralık 1950, s. 3) yazısından hareketle yapıldığını düşünüyoruz. Chapuis, Rönesans'ta mekanik saatlerin icadından sonra bunların Türkiye'de ve İran'da hemen alıcı bulduğundan bahseder. Başka bir deyişle Osmanlı dünyası ve İran Avrupalı saat imalatçıları için önemli bir pazardır. Özellikle 18. asırda İngiliz işi saatler İstanbul'da büyük rağbet görmüştür. Tanpınar bu tespitleri Muvakkit Nuri Efendi'den hareketle romanda şöyle dile getirir: "… Sonraları Muvakkit Nuri Efendi'den öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş." (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 24).

24 Saat ustası Mustafa Şem'î Efendi ve oğlu Nedim ile röportaj yapan Reşad Enis Aygen, Şem'î Efendi'yi "kır sakallı, zayıf fakat nur yüzlü" şeklinde tasvir eder. (Bkz., "Saatlerimiz, Saatçilerimiz ve Saat Meraklıları", *Cumhuriyet*, 2 Mayıs 1953). Bu tasvirle Tanpınar'ın Muvakkit Nuri Efendi tasviri arasındaki benzerlik de ("zayıf, kuru fakat dinç bir ihtiyardı", s. 31) dikkat çekicidir.

25 Rıfat Bali, *a.g.m.*, s. 53.

Bu kampanya sonrasında İstanbul'da saat kullanımının ve saatlere olan alâkanın artması ise oldukça ilginç bir durumdur.[26] Bu bir tesadüf müdür yoksa *Yeni İstanbul*'un düzenlediği saat kampanyasının bu ilgide bir etkisi olmuş mudur? Elbette bu sorunun cevabını bulmak daha geniş bir araştırmanın konusudur. Bununla beraber aynı zamanda bir saat ithalatçısı olan *Yeni İstanbul* gazetesi sahibi Habib Edib Törehan'ın, gerek gazetenin düzenlediği saat kampanyasıyla gerekse yurt dışından ithal ettiği saatlerle halkta saat edinme ve kullanma alışkanlığının yayılmasına ciddi anlamda katkı yaptığını söyleyebiliriz.

1954 yılına geldiğimizde Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı, yukarıda belirttiğimiz üzere tıpkı bir önceki *Sahnenin Dışındakiler* romanı gibi *Yeni İstanbul* gazetesinde 20 Haziran-30 Eylül arasında tefrika edilir. İşin ilginç tarafı eser tefrika edilirken gazete tarafından roman etrafında bir hediye çekilişi tertip edilmesidir. Buna göre gazete tefrikada mürettip hatalarını, bugünkü tabirle dizgi yanlışlarını bulan okuyucular arasında tefrika sonunda bir çekiliş yapacak, bu çekiliş sonunda kazananlara "3 altın saat" hediye edecektir:

> Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanımızı bugünden itibaren üçüncü sahifemizde takip ediniz ve roman metninde gördüğünüz mürettip hatalarını günü gününe kaydediniz. Bunları tefrikanın sonunda toplayıp bir liste hâlinde bize göstereceksiniz. En fazla hata bulan okuyucularımızdan üçüne birer altın saat hediye edeceğiz.[27]

Yukarıda ele aldığımız üzere yaklaşık dört yıl önce okuyucularına 1000 saat dağıtan gazetenin bu küçük kampanya ile beraber saat ve zaman konusunu işleyen bir romana karşı okuyucuların ilgisini canlı tutmayı, buna bağlı olarak satışını arttırmayı hedeflediği açıktır.[28] Bununla birlikte yazar

26 Bu konuda tespitlerini dile getiren gazete yazarlarından birisi Reşad Enis Aygen'dir. *Cumhuriyet* yazarı Reşad Enis Aygen Türkiye'de 1950 sonrasında artan saat kullanımına dikkat çeker ve okuyucunun da bilgisinden hareketle dönemle ilgili olarak şu tespitte bulunur: "Elbette dikkatinizi çekiyor: Türkiye böyle bir saat bolluğuna hiçbir zaman uğramamıştır. İlgililere bakılırsa saat sanayiinin baş memleketi İsviçre ihracatının mühim kısmını Türkiye'ye yaparmış. Dükkân vitrinleri en meşhurundan adını ilk defa duyduğumuz markasına kadar saatle dolu… Taksitle saat satışları aldı yürüdü. Zengin fakir hepimizin ya cebinde ya kolunda behemehal bir saat bulunuyor". (Bkz., "Saatlerimiz, Saatçilerimiz ve Saat Meraklıları", *Cumhuriyet*, 2 Mayıs 1953).

27 *Yeni İstanbul*, 20 Haziran 1954, s. 1.

28 Bununla beraber saat çekilişi gerçekleşmeyecektir. Bunda tefrika sona erdikten hemen sonra çıkan ve gerçek ve tüzel kişilerin "Maliye Vekâletinin önceden yazılı müsaadesini almaksızın her ne maksatla olursa olsun hiçbir şekil ve suretle altın veya altından mamul her türlü eşya ve sikke ikramiyeleri tertip" edemeyecekleri hakkında çıkan hükûmet kararı etkili olmuş olabilir. (*Yeni İstanbul*, 2 Ekim 1954, s. 1).

ve roman çerçevesinde bu kampanyayı başka bir şekilde okumak da imkân dâhilindedir: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında pek çok şeyin yanında özellikle modernitenin eskisinden farklı olarak yeniden biçimlendirdiği saat ve zaman kavramları çerçevesinde otomat insan modeline ve "homo economicus" yaklaşımına karşı çıkan, "yeni" karşısında ihtiyatlı bir tutum sergileyen, reklam temelli tüketim kültürünü eleştiren Tanpınar, bilmeden yahut istemeden tenkit ettiği sürecin ve anlayışın kurbanı olmuştur. Başka bir deyişle ele aldığı konular çerçevesinde romanda, yaşadığı çağın ironisini yaparken eseri etrafında düzenlenen bu reklam amaçlı saat çekilişiyle bir anlamda bu ironinin parçası olmaktan kurtulamamıştır. Başka bir deyişle, her iki durumu yani eserle eserin yayınlanış sürecini beraber düşündüğümüzde ortaya çıkan manzarayı bir kusursuz ironi örneği olarak ele almak da mümkündür.

Sonuç olarak Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanını yazarken gerek konu gerekse kahramanlar itibariyle gerçek hayattan hareket etmiş olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bununla beraber romanın gerçek hayatla ilişkisini olayların ve kişilerin birebir tarzda ve bütünüyle esere aktarılması şeklinde düşünmek mümkün değildir. Gerçek hayatın yazar ve roman üzerindeki gölgesi esin ve etkilenme düzeyinde kalmış, realiteden aldığı ilhamla yola çıkan Tanpınar kurmacanın imkanlarını başarılı bir şekilde kullanarak bugün Türk edebiyatında benzersiz sayılan, hâlâ zevkle ve dikkatle okunan bir sanat eseri ortaya koymayı başarmıştır. İçerdiği pek çok problemle beraber kurmaca ve realite ilişkisi bağlamında *Saatleri Ayarlama Ensitüsü* çerçevesinde yapılacak başka çalışmalar şüphesiz romanı daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Alptekin, Turan. *Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür Bir İnsan*. İstanbul, 2001.

Bali, Rıfat N. "Unutulmuş Bir Tüccar ve Gazete Patronu". *Toplumsal Tarih*. No. 209, Mayıs 2011: 46-53.

Özdemir, Nuray. "Yeni Türk Alfabesi'nin Kabulü Sonrasında Türkiye'de Gazete Promosyonları". *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi* (CTAD). Yıl 14, Sayı 28 (Güz 2018): 135-162.

Reşad Enis [Aygen]. "Saatlerimiz, Saatçilerimiz ve Saat Meraklıları". *Cumhuriyet*. 2 Mayıs 1953.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul, 27. Baskı, 2015.

Yeni İstanbul. 1949, 1950 ve 1954 yılları.

YENİ İSTANBUL
Yeni İstanbul, okuyucularına 1.000 saat hediye ediyor
Okuyucularımıza hediye edilecek 1.000 saatin değeri 75.000 liradır
Bu Saat 3500 lira değerindedir
Talihli okuyucularımızdan bir tanesi 2.000 lira kıymetindeki bu saati kazanacaktır
Solvil Fabrikası mamulâtından olan bu kıymetli saat 18 ayar altından, zümrüt ve gökyakut taşlarla süslenmiştir. YENİ İSTANBUL'un talihli bir okuyucusu, Avrupada saatçi mağazalarında satış fiyatı 3.500 lira olan bu saati kazanacaktır.
İsviçrede, Cenevrede meşhur Solvil Saat Fabrikasının mamulâtından olan bu kıymetli saat 18 ayar altından, zümrüt ve gökyakut taşlarla süslenmiştir. YENİ İSTANBUL'un talihli bir okuyucusu, Avrupada saatçi mağazalarında satış fiyatı 3.500 lira olan bu saati kazanacaktır.
YENİ İSTANBUL'u Beğeniyor musunuz ? Beğenmiyor musunuz ?
Bu suale vereceğiniz cevap, size dünyanın en zarif, en kıymetli saatlerini kazanmak imkânını bahşedecek
On kupon bir arada
1 - 10
Bu kupon, başlıca kadar birbiriyenisiz olanlar veya eksiği bulunanlara hiçbirlik olmak üzere verilmektedir. Hediye kazanma bu kupon sayesinde bugünden itibaren iştirak edebilirsiniz.
Dağıtacağımız 1000 saat ikramiyesine iştirak etmek için 90 kupon toplamanız kâfidir. 90 nci kupona neşredeceğimiz gün kuponları yapıştıracağınız listedeki (Gazetemizi beğeniyor musunuz, beğenmiyor musunuz?) sualine (Evet) veya (Hayır)la cevap vereceksiniz. Bu cevaplar mukabilinde alacağınız kur'a numarasını sizi bu sayfada göreceğiniz kıymetli saatlerden birine sahip yapabilecektir.
Aşağıda resmini gördüğünüz bu saatin değeri 3.000 liradır
Birinci sayfamızda sağ üst köşedeki kuponları saklamayı ihmal etmeyiniz. Bunlardan 90 tanesi bu kıymetli saatlerden bir tanesini kazanmanızın yanında ehlibeceğ kur'a numaranızı almanızı sağlıyacaktır.
Bir talihli okuyucumuz 1.500 lira değerindeki bu saati kazanacaktır
Bazan bir dakikanın kaybından pek mühim zarar eder. Bunun da matlûbatta iki üç dakikalık geri kalan saatinin bir ehemmiyet gösteriyor bırakmıştır, hattâ bir trenin kaçırılmasına. Yahut, sonuk yerinde kullanılığı zaman bahsinden bahsetmiyor.
"YENİ İSTANBUL" un talihli okuyucularından birine hediye edeceği yukarıda resmini gördüğünüz Patek Philippe markalı saat 18 ayar altından, Kordonsuz olarak vereceğiniz bu saatin Avrupada satış fiyatı 1250 liradır.
Okuyucularımıza hediye edeceğimiz 1.000 saat arasında yukarıda resmini gördüğümüz üzere 3 kıymetli saat de vardır. İsviçrede Solvil Fabrikasında yapılmış olan bu saatin Avrupada satış fiyatı 3500 liradır. Saatin yüksekliği 75,5, genişliği 71 santimetre, kalınlığı 19 santimetredir. Bütün önemlerle beyazın bir harmonisini teşkil eden bu saatlerden dört tanesinde talihli okuyucularımıza hediye edeceğiz. Aynı kıymetle olan üç saatten ikisi bronz, ikisi de kronodur.
Öğrenmek ihtiyacında olduğumuz herşey
RADYOLAR

Görsel 1: *Yeni İstanbul gazetesinin okurlarına dağıtacağı saatleri gösteren tam sayfa bir reklam (11 Aralık 1940).*

Görsel 2: *Saat kampanyası sırasında gazetenin birinci sayfasında yayınlanan reklamlardan biri (22 Kasım 1950).*

1.000 Saat
Yeni İstanbul'un okuyucularına hediyeleri
Aşağıda resmini gördüğünüz bu saatin değeri 3.000 liradır
1 talihli okuyucumuzun sahibi olacağı bu kıymetli saati ince ve zarif altın kordoniyle hediye edeceğiz.
Dünyanın en tanınmış markası olan Patek Philippe markasını üzerinde taşıyan bu kıymetli saatin mühim hususiyeti de dünyanın her yerindeki vakti aynı zamanda gösterebilmesidir.
Bulunduğunuz mem le ket ten başka aynı saniyede meselâ Korede, New-Yorkta, Paris'te, Londrada ve dünyanın 4 bucağındaki saatleri öğrenebileceksiniz.
Kadrandaki siyah yer geceyi yaşayan memleketlerdeki saati göstermektedir.
Birinci sayfamızda sağ üst köşedeki kuponları saklamayı ihmal etmeyiniz. Bunlardan 90 tanesi bu kıymetli saatlerden bir tanesini kazanmanıza vasıta olabilecek kur'a numarasını almanızı sağlayacaktır. Yarın ve önümüzdeki günlerde okuyucularımıza hediye edeceğimiz muhtelif saatlerin model ve vasıflarını bu sayfada bulacaksınız.

Görsel 3: *Gazetenin dağıtacağı saatlerden bir kısmının piyasa değeri oldukça yüksektir. Dünyanın çeşitli yerlerindeki zamanı aynı anda gösteren 3000 liralık saatin fotoğrafı (4 Aralık 1950).*

1.000 Saat

Vakit, nakittir; derler

Bazan bir dakikanın hayatınızda pek mühim rolü olur. Bazan da saatinizin iki üç dakikalık geri kalışı mühim bir işinizi geriye bırakabilir, hattâ bir fırsatı kaçırabilirsiniz. Vakit, ancak yerinde kullanıldığı zaman hakikaten nakittir.

"YENİ İSTANBUL"un talihli okuyucularından birine hediye edeceği yukarıda resmini gördüğünüz Patek Philippe markalı saat 18 âyar altındır. Kordonsuz olarak vereceğimiz bu saatin Avrupada satış fiyatı 1250 liradır.

Görsel 4: *Saatler gazetede tanıtılırken Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanındaki sloganları hatırlatan atasözleri ve deyimler kullanılmıştır. "Vakit nakittir" bunlardan biridir.*
(8 Aralık 1950).

1.000 Saat

Okuyucularımız arasında tertip etmiş olduğumuz 1.000 Saat Kur'amızda kazananlar her gün matbaamıza gelerek hediyelerini almaktadırlar. Dün de 1.000 sene kurulmadan işliyen iki kıymetli saati ve bir eşi de Churchill'de bulunan ve gece gündüz saat farklariyle bütün dünya memleketlerinin saatlerini gösteren kıymetli hediyemizi talihlileri dün matbaamızdan almışlardır. Resimde, iki okuyucumuz hediyelerini alırlarken görülmektedir. Bu hususta röportajımızı ikinci sayfamızda bulacaksınız.

ı'a hareket etti

Görsel 5: *Yeni İstanbul'un saat çekilişi 19 Mayıs 1951 tarihinde yapılmış ve çekiliş sonucunda kazananlar mutlu bir şekilde saatlerini teslim almışlardır.*
(7 Haziran 1951).

★

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın en son eseri :

Büyük Fantastik Hikâye :

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

(Yeni tefrikamızdan başka bir pasaj

İlk işim halamı ziyaret oldu. Halam muvakkat ölümünden sonra, yahut hayata ikinci defa kavuştuktan sonra Maçkada yeni yapılan bir apartmanda oturuyordu. Çok terbiyeli şık bir uşak kapıyı açtı. Bir müddet beni süzdü. Beğenmediği belliydi. Korka korka:

— Adım Hayri... dedim. Zarife Hanımın yeğeniyim... Yani o benim halamdır.

Tekrar ayaklarıma baktı. Yavaş yavaş yukarıya doğru çıktı:

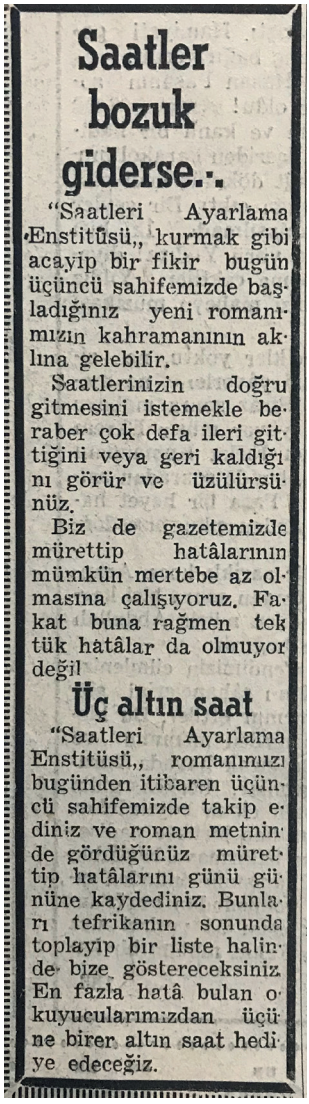
— Siz mi? dedi. Bu halinizle mi?

Evet... Müsaadenizle... Yani ister istemez böyle... Ve, ne yaparsın? der gibi boynumu büktüm...

Ahmet Hamdi Tanpınar

Pek Yakında „YENİ İSTANBUL„ da !

Görsel 6: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü tefrika edilmeden önce Yeni İstanbul gazetesinin birinci sayfadan verdiği ilânlardan biri (11 Haziran 1954).*



Saatler bozuk giderse..

"Saatleri Ayarlama Enstitüsü,, kurmak gibi acayip bir fikir bugün üçüncü sahifemizde başladığınız yeni romanımızın kahramanının aklına gelebilir.

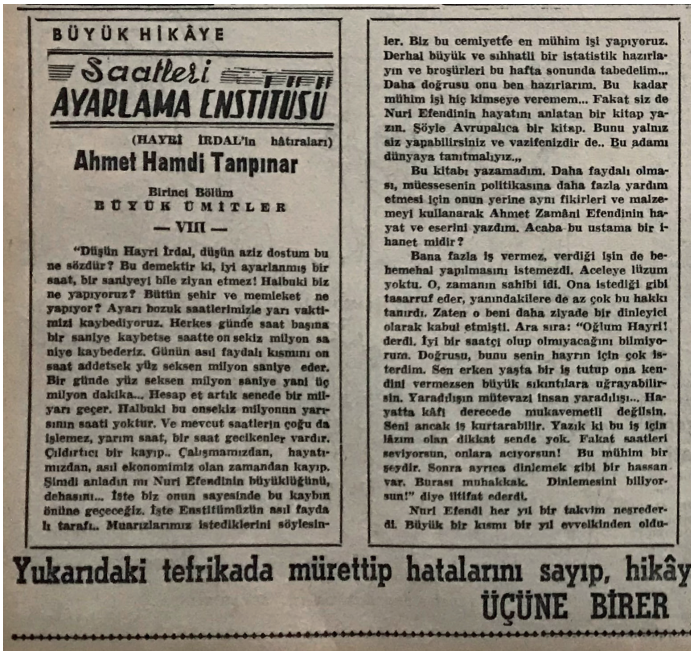
Saatlerinizin doğru gitmesini istemekle beraber çok defa ileri gittiğini veya geri kaldığını görür ve üzülürsünüz.

Biz de gazetemizde mürettip hatâlarının mümkün mertebe az olmasına çalışıyoruz. Fakat buna rağmen tek tük hatâlar da olmuyor değil

Üç altın saat

"Saatleri Ayarlama Enstitüsü,, romanımızı bugünden itibaren üçüncü sahifemizde takip ediniz ve roman metninde gördüğünüz müretttip hatâlarını günü gününe kaydediniz. Bunları tefrikanın sonunda toplayıp bir liste halinde bize göstereceksiniz. En fazla hatâ bulan okuyucularımızdan üçüne birer altın saat hediye edeceğiz.

Görsel 7: *Romanın tefrikası sırasında dizgi hatalarını bulanlar arasında yapılacak çekilişte 3 kişiye 3 altın saat hediye edileceğine dair Yeni İstanbul gazetesinden yapılan açıklama (20 Haziran 1954).*



BÜYÜK HİKÂYE

Saatleri AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

(HAYRİ İRDAL'ın hâtıraları)

Ahmet Hamdi Tanpınar

Birinci Bölüm

BÜYÜK ÜMİTLER

— VIII —

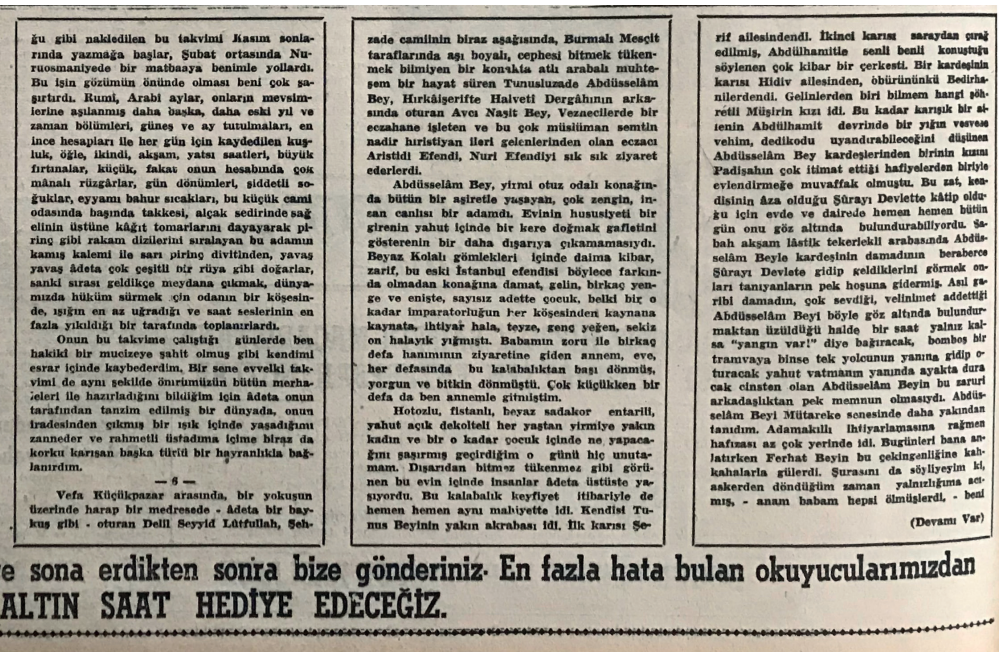
"Düşün Hayri İrdal, düşün aziz dostum bu ne sözdür? Bu demektir ki, iyi ayarlanmış bir saat, bir saniyeyi bile ziyan etmez! Halbuki biz ne yapıyoruz? Bütün şehir ve memleket ne yapıyor? Ayarı bozuk saatlerimizle yarı vaktimizi kaybediyoruz. Herkes günde saat başına bir saniye kaybetse saatte on sekiz milyon saniye kaybederiz. Günün asıl faydalı kısmını on saat addetsek yüz seksen milyon saniye eder. Bir günde yüz seksen milyon saniye yani üç milyon dakika... Hesap et artık senede bir milyarı geçer. Halbuki bu onsekiz milyonun yarısının saati yoktur. Ve mevcut saatlerin çoğu da işlemez, yarım saat, bir saat gecikenler vardır. Çıldırtıcı bir kayıp.. Çalışmamızdan, hayatımızdan, asıl ekonomimiz olan zamandan kayıp. Şimdi anladın mı Nuri Efendinin büyüklüğünü, dehasını... İşte biz onun sayesinde bu kaybın önüne geçeceğiz. İşte Enstitümüzün asıl fayda lı tarafı.. Muarızlarımız istediklerini söylesinler. Biz bu cemiyette en mühim işi yapıyoruz. Derhal büyük ve sıhhatli bir istatistik hazırlayın ve broşürleri bu hafta sonunda tabedelim... Daha doğrusu onu ben hazırlarım. Bu kadar mühim işi hiç kimseye veremem... Fakat siz de Nuri Efendinin hayatını anlatan bir kitap yazın. Şöyle Avrupalıca bir kitap. Bunu yalnız siz yapabilirsiniz ve vazifenizdir de.. Bu adamı dünyaya tanıtmalıyız.,,

Bu kitabı yazamadım. Daha faydalı olması, müessesenin politikasına daha fazla yardım etmesi için onun yerine aynı fikirleri ve malzemeyi kullanarak Ahmet Zamâni Efendinin hayat ve eserini yazdım. Acaba bu ustama bir ihanet midir?

Bana fazla iş vermez, verdiği işin de behemehal yapılmasını istemezdi. Aceleye lüzum yoktu. O, zamanın sahibi idi. Ona istediği gibi tasarruf eder, yanındakilere de az çok bu hakkı tanırdı. Zaten o beni daha ziyade bir dinleyici olarak kabul etmişti. Ara sıra: "Oğlum Hayri! derdi. İyi bir saatçi olup olmıyacağını bilmiyorum. Doğrusu, bunu senin hayrın için çok isterdim. Sen erken yaşta bir iş tutup ona kendini vermezsen büyük sıkıntılara uğrayabilirsin. Yaradılışın müteyazi insan yaradılışı... Hayatta kâfi derecede mukavemetli değilsin. Seni ancak iş kurtarabilir. Yazık ki bu iş için lâzım olan dikkat sende yok. Fakat saatleri seviyorsun, onlara acıyorsun! Bu mühim bir şeydir. Sonra ayrıca dinlemek gibi bir hassan var. Burası muhakkak. Dinlemesini biliyorsun!" diye iltifat ederdi.

Nuri Efendi her yıl bir takvim neşrederdi. Büyük bir kısmı bir yıl evvelkinden oldu-

Yukarıdaki tefrikada mürettip hatalarını sayıp, hikây
ÜÇÜNE BİRER



ğu gibi nakledilen bu takvimi Kasımı sonlarında yazmağa başlar, Şubat ortasında Nuruosmaniyede bir matbaaya benimle yollardı. Bu işin gözümün önünde olması beni çok şaşırtırdı. Rumi, Arabi aylar, onların mevsimlerine aşılanmış daha başka, daha eski yıl ve zaman bölümleri, güneş ve ay tutulmaları, en ince hesapları ile her gün için kaydedilen kuşluk, öğle, ikindi, akşam, yatsı saatleri, büyük fırtınalar, küçük, fakat onun hesabında çok mânalı rüzgârlar, gün dönümleri, şiddetli soğuklar, eyyamı bahur sıcakları, bu küçük cami odasında başında takkesi, alçak sedirinde sağ elinin üstüne kâğıt tomarlarını dayayarak pirinç gibi rakam dizilerini sıralayan bu adamın kamış kalemi ile sarı pirinç divitinden, yavaş yavaş âdeta çok çeşitli bir rüya gibi doğarlar, sanki sırası geldikçe meydana çıkmak, dünyamızda hüküm sürmek için odanın bir köşesinde, ışığın en az uğradığı ve saat seslerinin en fazla yıkıldığı bir tarafında toplanırlardı.

Onun bu takvime çalıştığı günlerde ben hakiki bir mucizeye şahit olmuş gibi kendimi esrar içinde kaybederdim. Bir sene evvelki takvimi de aynı şekilde ömrümüzün bütün merhaleleri ile hazırladığını bildiğim için âdeta onun tarafından tanzim edilmiş bir dünyada, onun iradesinden çıkmış bir ışık içinde yaşadığımı zanneder ve rahmetli üstadıma içime biraz da korku karışan başka türlü bir hayranlıkla bağlanırdım.

— 6 —

Vefa Küçükpazar arasında, bir yokuşun üzerinde harap bir medresede - âdeta bir baykuş gibi - oturan Delil Seyyid Lütfullah, Şehzade camiinin biraz aşağısında, Burmalı Mescit taraflarında aşı boyalı, cephesi bitmek tükenmek bilmiyen bir konakta atlı arabalı muhteşem bir hayat süren Tunusluzade Abdüsselâm Bey, Hırkâişerifte Halveti Dergâhının arkasında oturan Avcı Naşit Bey, Veznecilerde bir eczahane işleten ve bu çok müslüman semtin nadir hıristiyan ileri gelenlerinden olan eczacı Aristidi Efendi, Nuri Efendiyi sık sık ziyaret ederlerdi.

Abdüsselâm Bey, yirmi otuz odalı konağında bütün bir aşiretle yaşayan, çok zengin, insan canlısı bir adamdı. Evinin hususiyeti bir girenin yahut içinde bir kere doğmak gafletini gösterenin bir daha dışarıya çıkamamasıydı. Beyaz Kolalı gömlekleri içinde daima kibar, zarif, bu eski İstanbul efendisi böylece farkında olmadan konağına damat, gelin, birkaç yenge ve enişte, sayısız adette çocuk, belki bir o kadar imparatorluğun her köşesinden kaynana kaynata, ihtiyar hala, teyze, genç yeğen, sekiz on halayık yığmıştı. Babamın zoru ile birkaç defa hanımının ziyaretine giden annem, eve, her defasında bu kalabalıktan başı dönmüş, yorgun ve bitkin dönmüştü. Çok küçükken bir defa da ben annemle gitmiştim.

Hotozlu, fistanlı, beyaz sadakor entarili, yahut açık dekolteli her yaştan yirmiye yakın kadın ve bir o kadar çocuk içinde ne yapacağını şaşırmış geçirdiğim o günü hiç unutamam. Dışarıdan bitmez tükenmez gibi görünen bu evin içinde insanlar âdeta üstüste yaşıyordu. Bu kalabalık keyfiyet itibariyle de hemen hemen aynı mahiyette idi. Kendisi Tunus Beyinin yakın akrabası idi. İlk karısı Şerif ailesindendi. İkinci karısı saraydan çıraş edilmiş, Abdülhamitle senli benli konuştuğu söylenen çok kibar bir çerkesti. Bir kardeşinin karısı Hidiv ailesinden, öbürününkü Bedirhanilerdendi. Gelinlerden biri bilmem hangi şöhretli Müşirin kızı idi. Bu kadar karışık bir ailenin Abdülhamit devrinde bir yığın vesvese vehim, dedikodu uyandırabileceğini düşünen Abdüsselâm Bey kardeşlerinden birinin kızını Padişahın çok itimat ettiği hafiyelerden biriyle evlendirmeğe muvaffak olmuştu. Bu zat, kendisinin âza olduğu Şûrayı Devlette kâtip olduğu için evde ve dairede hemen hemen bütün gün onu göz altında bulundurabiliyordu. Sabah akşam lâstik tekerlekli arabasında Abdüsselâm Beyle kardeşinin damadının beraberce Şûrayı Devlete gidip geldiklerini görmek onları tanıyanların pek hoşuna gidermiş. Asıl garibi damadın, çok sevdiği, velinimet addettiği Abdüsselâm Beyi böyle göz altında bulundurmaktan üzüldüğü halde bir saat yalnız kalsa "yangın var!" diye bağıracak, bomboş bir tramvaya binse tek yolcunun yanına gidip oturacak yahut vatmanın yanında ayakta dura cak cinsten olan Abdüsselâm Beyin bu zarurî arkadaşlıktan pek memnun olmasıydı. Abdüsselâm Beyi Mütareke senesinde daha yakından tanıdım. Adamakıllı ihtiyarlamasına rağmen hafızası az çok yerinde idi. Bugünleri bana anlatırken Ferhat Beyin bu çekingenliğine kahkahalarla gülerdi. Şurasını da söyliyeyim ki, askerden döndüğüm zaman yalnızlığıma acımış, - anam babam hepsi ölmüşlerdi, - beni

(Devamı Var)

e sona erdikten sonra bize gönderiniz. En fazla hata bulan okuyucularımızdan
ALTIN SAAT HEDİYE EDECEĞİZ.

Görsel 8: *3 altın saat çekilişiyle ilgili olarak tefrikanın altında şerit hâlinde yer alan açıklama (27 Haziran 1954).*

Kıyıya Vurdukça Şimdiyi, Derine Gömüldükçe Sonsuzu Yansıtan Bir Zamanın Hikâyesi: "Evin Sahibi"

Seval Şahin

Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

"Evin Sahibi" hikâyesinde, bellek, masal ve büyü önemli bir yere sahiptir. Hikâyede, çocukluğun anlatıldığı kısımlarda her şey masal ve büyü ile birleşir. Öncelikle yaşanılan yer buna müsaittir: Gizemli, tütsülerle, masallar anlatan bir dadıyla, büyük bir evin koridorlarına geceleri hâkim olan ayak sesleriyle ve tabii ki tüm hikâyenin çatısını oluşturan yılan ile Musul. Burada her şey, "Bir hastanede bulunmuş cep defterinden" aktarılan bir masaldır. Bir yılanın âşık olduğu bir genç kadın, Musul akşamları, eski inanışlar, evlerde yaratılan ortamlar... Hepsi fazlasıyla bir masalı çağrıştırmaktadır. Genç kadını kurtarmak isteyen baba ve onun yaşadıkları da bir masalı beraberinde getirir. Burada eşik öne çıkar. Tanpınar, uyku ile uyanıklık arasındaki farkı, kendisinin uyanıkken rüya görmek dediği unsuru bu hikâyede başka bir boyuta taşımış, bunu da hikâyeyi masal formunda yazarak yapmıştır. Birbirine geçmiş iki anlatıdan oluşan bu hikâyede iç anlatı masal formunu oluşturur. Bu, ilk uyanıkken rüya görme hâlidir. Bir masal havasından yola çıkılarak anlatılan gerçek bir hayattan bahsedilir. Masal ögeleriyle süslenmiş bir hayat ve onu rahat bırakmayan bu masal havasındaki hayattan etkilenen başka bir hayat. Birinin izdüşümü diğerinin üzerine yansır. Tıpkı rüyanın gerçek hayatın bir izdüşümü olması gibi. Hikâyede yazarın kendisini ortaya çıkarması ise eserin başında yer alan "-Bir hastanede bulunmuş cep defterinden-" ibaresiyle sağlanmaktadır. Yazarın hikâyeye dâhil olması ve bunun bir hatıra gibi kaleme alınması da bir izdüşümü beraberinde getirmiştir. Hatıralar, daha önce yaşanılanların izdüşümlerinden oluşur, sadece hatırlanabildikleri kadar gerçekliğe sahiptir; tıpkı rüya gibi. Bu da uyanıkken rüya görmeye benzer. Hatıralarımızı anlatırken de bazı unsurları olma-

sını istediğimiz gibi anlatabilir, bazı unsurları tam hatırlamayabilir, bazılarını da var olanın dışında anlatabiliriz. Tüm bunlar gerçek ve hayal arasında, Tanpınar'ın lügatıyla söylersek uyku ile uyanıklık arasında bir yerde olmaya müsait durumlardır.

Tanpınar'ın kahramanlarının güçlü bir belleği vardır, bu nedenle hiçbir şeyi unutmazlar. Yaşanılanlar, tüm ayrıntılarıyla belleklerinde gizlidir. Nasıl Proust, meşhur eseri *Kayıp Zamanın İzinde*'de bir bisküviyi çaya batırıyor ve bu, onun irade dışı bellek[1] adını verdiği belleğin gün yüzüne çıkıp bir kuyudan dışarıya yükselme, kendi içinde bir kazı yapmaya benziyorsa, "Evin Sahibi" hikâyesinde de irade-dışı bellek ile karşı karşıya kalırız. Çünkü, Zeynep ve saadet hissi ona genç annesini ve yılanı hatırlatmış, aslında bu hatırlatma kuvvetlendirmiş demek daha doğru, bu da onun içinde küllendirdiği sinirlilik hâlinin gün yüzüne çıkmasına sebep olmuştur. İrade dışı bellek yazarın diğer hikâyelerinde de mevcuttur. "Bir Yol"da, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda, "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, "Erzurumlu Tahsin"de birdenbire kendi hakikatiyle karşılaşan insanlar vardır. Bunların hepsi irade dışı belleklerinin faaliyete geçmesiyle birdenbire bir uyanış yaşarlar: "İrade dışı bellek patlayıcıdır, 'apansız, topyekûn ve lezzetli bir parlama.' "[2] Bu hakikate uyanma Proust'ta karşılığını kurtuluş olarak bulur: "Yaşamın içine batmışken beliren bu rastlansal ve firari kurtuluş, ancak irade-dışı bellek Alışkanlığın anlık bir ihmali ya da azabıyla uyarıldığında gerçekleşebilir, başka hiçbir koşulda değil; hatta o zaman bile zorunluluk olarak değil."[3]

Bu hikâyede Bergson'un dureé (süre) fikriyle Proust'un irade dışı bellek ya da gayri iradi hatırlaması birleşir.

> Fiili bir şimdiden geçmişe gitmemeliyiz, çeşitli şimdilerle geçmişi yeniden oluşturmamalıyız, tam tersine doğrudan tam geçmişin içinde yer almamalıyız. Bu geçmiş, olup bitmiş bir şeyi temsil etmez, tam tersine yalnızca olmuş ve şimdi olarak kendisiyle birlikte varolan bir şeyi temsil eder. Geçmiş kendi içinden başka hiçbir yerde korunmaz, çünkü kendi içindedir, kendi içinde varlığını sürdürüp kendisini korur, işte *Madde ve Bellek*'in ünlü tezleri bunlardır. Geçmişin bu kendi içinde var olmasına Bergson sanal adını vermiştir. Bellek göstergelerinden doğan hallerden söz ettiğinde Proust için de aynı şey geçerlidir. ' Fiili olmadığı hâlde gerçek, soyut olmadığı hâlde zihinsel... (*Yakalanan,* s. 181). Bu noktadan sonra sorunun Proust ve Bergson'da aynı olmadığı doğrudur: Bergson için geçmişin kendi içinde korunduğunu

1 Samuel Beckett, *Proust,* İstanbul: Metis Yay., 2001, s. 39.

2 Beckett, *a.g.e.,* s. 38.

3 Beckett, *a.g.e.,* s. 39.

> bilmek yeterlidir. (...) Ona göre en derin rüya bile saf anının bir bozuluşunu, onu çarpıtan bir imgede anının inişini şart koşar. Oysa Proust'un sorunu tam olarak şöyledir: Kendi içinde korunduğu biçimiyle, kendi içinde varlığını sürdürdüğü biçimiyle geçmişi kendimiz için nasıl kurtarabiliriz? (...) 'Bergson'a göre hepimiz hatıralarımıza ya da en azından bunları hatırlama yeteneğine sahibiz demişti büyük Norveçli filozof... Ama hatırlayamadığımız bir hatıra nedir?' Proust soruyu sormuştur: Kendi içindeki biçimiyle geçmişi nasıl kurtarabiliriz?[4]

İşte Proust gayri iradi hatırlama derken buna cevap arar.

Tanpınar'ın eserlerinde, özellikle yaşlılarda ölüme karşı bir hayat oyunu oynama çabası vardır. "Evin Sahibi" hikâyesi de bunlar arasındadır. Buradaki dede de hem kızını hatırlamak hem de ölüme karşı meydan okumak için bir oyun oynar. Bu oyunu torunu yani hikâyenin anlatıcı kahramanı fark eder:

> Dedem, yatağın önünde kucağında tuttuğu bir taş bebeğe ninni söylüyordu. Çok defa sert ve daima kendisine hâkim olarak işittiğim bu sesin, kendisini yumuşatmaya çalışması kadar hazin olan pek az şey gördüm. Ara sıra ninniyi kesiyor ve bebeğe çocuk ağzından hitap ediyordu. Bunlar annemin çocukluk lügatinden hafızasında kalmış kelimelerdi.[5]

Bu oyunun bir diğer nedeni de çocukluğa geri dönme isteğidir. Sonuçta her hayat oyunu aynı zamanda, zamana da oyun oynamak anlamına gelir, böylece kızının yaşadığı zamanlara dönebilecektir.

"Evin Sahibi" hikâyesinde, gerek ölen annenin babasının, gerek anlatıcı kahramanın, gerekse evde ölü anne üzerinden anlatılanlar, bu anlatılanların bütün bir mekâna hâkim olması, cisim hâline gelmiş bir zamanın göstergeleridir. Zaman, yaşanılanlar sayesinde ölü annenin kimliğinde bir nevi cisim hâline getirilmiş, bundan yayılan korku (Korku akşam oldu mu, evimizi küçük ve tehlikeli bir deniz gibi istila ederdi. Onun, annemin öldüğünü söyledikleri her zaman için kapalı odadan dalgalarla yükseldiğini, kabarıp büyüyerek etrafımızı aldığını kaç kez gözlerimle gördüm), özlem hepsi bir cisim hâlinde "külçelenmiş"tir. Bu cisimleşmenin en büyük sembolü de yılan olmuştur. Ne de olsa o, "Evin Sahibi"dir.

"Evin Sahibi"nde özellikle hayale dair zamanların nasıl geçtiği ya da nasıl aktığı bir türlü anlaşılmaz. Bu âna dair zaman durmuş, daha doğrusu donmuş gibidir. Dolayısıyla zaman kavramı akıcılığını kaybetmiştir. Bu da iç

4 Gilles Deleuze, *Proust ve Göstergeler*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2004, s. 65-66.

5 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Öyküleri,* İstanbul: YKY, 2003, s. 110. Benzer bir şekilde *Huzur*'da Macide, kucağındaki oyuncak bebeğe ninni söyler. s. 187.

içe geçmiş hikâyelerin kurgularındaki belirsizliği sağlamlaştırmaktadır. Bu hikâyelerde zaman sadece rüyalarda durmaz, olağanüstünün olduğu yerde de durur. Özellikle "Evin Sahibi"ndeki iç hikâye olan masalda. Burada kara bir yılanın âşık olduğu genç anne için zaman orada donmuştur. Bu noktadan sonra genç anne, hep genç ve hep bu kara yılanla birlikte hatırlanacak, zamanın o ânında kalacaktır.

Tanpınar'ın eserlerinde mitler önemli bir yer kaplar. Bu nedenle zaman ve Tanpınar ilişkisinde üzerinde durulması gereken bir nokta da mitsel zamandır. Mitsel zaman, tarihsel zamanın karşıtıdır. Tanpınar, bu mitsel zamanı yaratmak için en çok rüyalardan yararlanır. "Rüya Zamanı şimdiyi güçlendirirken, şimdi de mit aracılığıyla Rüya Zamanı'nı güçlendirir."[6] Bu nedenle onda Bergson'un süre (dureé) kavramıyla Proust'un irade dışı bellek ya da gayri iradi hatırlama dediği iki unsur birleşir. Bu birleşimde de özellikle Tanpınar'ın Nurdan Gürbilek'in ifade ettiği, su unsurunu kullanmasının nedeni ortaya çıkar. Tanpınar'da su hem gözün hem de hafızanın sembolüdür.[7] İşin ilginç tarafı Tanpınar'ın zaman kavramını bu şekilde işlemesinde etkili olan Bergson da su ve dureé arasında böyle bir ilişki kurmuştur. Bergson, "Suyla ilgili tanımlamalarında, süreyi, içine dalınacak bir şey olarak tanımlamış, zamanın ise bölünemez bir deneyim akışı olduğunu savunmuştu."[8] Dolayısıyla Tanpınar'da su ve zaman arasında bir ilişki vardır. Kurulan uzun cümleler, birbiri ardına gelen benzetmeler... Hepsi bir okyanusun içindeki dalgalanmayı gösteriyor gibidir. Kıyıya vurdukça şimdiyi, derine gömüldükçe sonsuzu yansıtan bir zaman. Bu nedenle Tanpınar da Proust gibi bir değil, birden çok ânın var olduğunun farkındadır. İnsan sadece bir ânı değil, birçok ânı aynı anda yaşayabilir. Tanpınar'ın tüm kahramanları için bu söylenebilir. Onlar bu hikâyede olduğu gibi birçok ânı bir arada yaşarlar. Anlatıcı hem şimdiye ait bir ânı, hem geçmişi hem de geleceği farklı farklı ânlar hâlinde ancak hepsini bir arada yaşamaktadır. Bu nedenle mitsel zamanı yaratabilmek için gerekli olan rüyalara ihtiyacı vardır. Rüyalar, geçmişi, şimdiyi ve geleceği aynı potada eritebilirler. Bu nedenle Tanpınar onların yanına mitleri ve masalları koyar, çünkü onların da belirli bir zamanı yoktur. Masallar evvel zaman içinde, diye başlarken herhangi bir âna gönderme yapmaz, mitler de öyledir. Çok eski zamanlarda, bir zamanlar, diye başlar. Ya da sonsuza dek mutlu yaşadılar şeklinde biter. Ve bunlar, şimdiyi büyülerler.

"Evin Sahibi" hikâyesinde mitsel zaman, tarihsel zamana galip gelir. Bu-

6 Jay Griffiths, *Tik Tak*, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2003, s. 56.

7 Nurdan Gürbilek, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark Ophelia, Su ve Rüyalar", *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yay., 2004, s. 97-138.

8 Jay Griffiths, *Tik Tak*, s. 33.

rada, yılan, zaman ile ilgili bir sembol olarak da kullanılmış, görünüşüyle çizgisel bir zamanı işaret etmektedir. Fakat bu çizgisel zaman tarihseldir, ancak mitsel bir zaman yaratmak için çizgisel zaman rüyalara taşınmış, ona Bergson ve Proust'un lügatıyla söylersek, bir ruhsal zaman verilmiştir. Bu da onun çizgiselliğin dışına çıkarak şimdiye, geçmişe, geleceğe ait olmasını sağlamıştır.

Bu hikâyede gayri iradi hatırlama geçmişin içinde değildir. Bu nedenle anlatıcı kahraman, ölümün henüz gelmediğini, ancak geleceğinden emin olduğunu söyler. O, annesinin ölümüyle ölecektir. Şu anda hastadır ama bu hastalık onu öldürmeyecektir; ancak o, hastalığı içselleştirmiştir. Bu, şimdiki zamanda gerçekleşir. Yoksa geçmiş kendi "saf"lığında durmaktadır. Hastalık, bu içselleştirmenin bir belirtisidir. Sadece hastalık değil hikâyenin kuruluşu da buna örnektir. Yazar, bütün olanları bir cep defterindeki yazılardan aktarmıştır. Böylece bellek, zamanla bir oyun oynamış, şimdikinin içselliğini kelimeler ya da nesneler sayesinde geçmişe, oradan da ebedîliğe taşımıştır. Aynı zamanda hastalık, şimdinin içselleştirilmesindeki farklılığı da ortaya çıkarmış, sanat ise bunu bir imgeye dönüştürmüştür. Zamana ait bu göndermelerin paralelinde ebedîliğe bir başka yönden, mitler yoluyla tarihsel zamanın dışına çıkılarak mitsel zamanın kullanılmasıyla da kuvvetlendirilmiştir. Böylece ölümün ana tema olduğu hikâyede ebedîlik sağlanmıştır. Bu, hikâyedeki anlatıcının, hikâyede ölmemesiyle bağlantılıdır. "Proust'un kahramanı *Yeniden Bulunmuş Zaman*'da ölür o ölümde iyileşir. Ama romancı olarak yeniden doğar. Romanın cisminde yeniden ortaya çıkar."[9] Burada ise hikâye içinde ölümle özgürleşemeyen kahraman bir cep defterine yazdıklarıyla anlatıcı olarak ikinci bir doğuşu değil ikinci bir ölememeyi yaşar. Bu da acılarını ikiye katlamak demektir. Ölüm, hatta birçok ölümler, yaşamın anlamını oluşturmuştur.

Bu hikâyede Tanpınar, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesindekine benzer bir şekilde bir tamlıktan, bir bütünlüğe erişmekten bahseder. Ancak bu, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"ndaki kadar açık değildir. Genç annenin ölümü ve daha sonrasında yaşanılanlar, yaşam ile hastalığın bir arada yürümesi fakat yukarıda da bahsedildiği gibi bunların bir türlü ölümde birleşememesi hep bir yarım kalmışlığı beraberinde getirecektir. Özellikle dedenin evdeki ayak seslerinin, anlatıcının çocukluğu üzerinde yaptığı etki göz önünde bulundurulduğunda, yarı deli insanlar tarafından anlatılanlar ve yapılanlar da bu yarım kalmışlığa eşlik edecektir. Çünkü o, hep bu ayak seslerinden bahsedecek ve onları hiç unutmayacaktır. Dolayısıyla bu yarımlık hatıralarına girdiği kadar, yaşamına da girer. Tanpınar, ilk defa *Ülkü* dergisinde tefrika edilen "Evin Sahibi" hikâyesinde bu ayak sesleriyle ilgili bir

9 Rene Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, İstanbul: Metis Yay., 2001, s. 189.

paragrafı, hikâye kitap hâline gelirken çıkarır. Söz konusu paragraf şudur:

> Fakat zihnim daima bu ayak sesleriyle meşgul olduğu için bu hatıralar ve hayaller hep yarım kalırlar, daha iyisi, bu muttarit ve mahzun gezintiden içime çöken hissin altında mahiyetleri değişir, evcek ömrümüzü dolduran kederli rüyanın dağınık parçaları, aynı ıstırabın aksinden ibaret başka başka yüzleri olurdu.[10]

Bu tamamlanmamışlık, hikâyenin tefrikasının ve yazarın sağlığında kitap hâline gelmiş şeklinin sonunda yer alan üç sıra hâlinde birbirini izleyen noktalarla desteklenmiştir.[11]

"Evin Sahibi" hikâyesinde Tanpınar, hayatı boyunca genç yaşta ölen annesinin acısını içinde taşımış ve ondan kalan hayal meyal hatıralarıyla yaşayan bir anlatıcı yaratır. Hikâyede bir masal kahramanı gibi anlatılan ölü annenin yanı sıra bir de ona dair hatırladıkları daha çok hayalden ibaret olan bir kahraman vardır ve bu da hikâyede bir belirsizliğe neden olmaktadır.

Bu hikâyenin başında anlatıcı, hastalıktan bahsetmektedir. Muhtemelen bulunduğu yer de bir kliniktir. Hikâyedeki belirsizliğe delilik de bir katkıda bulunmaktadır. Belirsiz olmayan unsur ise bu hastalığın anlatıcı tarafından kabul edilmiş olmasıdır:

> Hastalığımla ben, birbirimize o kadar sadığız ki en ufak bir düşüncem bile ona yabancı kalmıyor. Bütün hayat, seven bir insan için nasıl hep sevgilinin başı etrafında toplanırsa, benim için de her düşünce onun etrafında toplanıyor. Ve hiçbir şey beni bu düşünceden ayıramıyor; hatta evvelki gün koridorun bir başında gördüğüm daire müdürümüzün asık ve kibirli yüzü, insana derhal koparmak arzusunu veren sevimsiz bıyıkları bile bir andan fazla beni işgal etmedi.[12]

Belirsiz olmayan bir diğer unsur da yazarın her iki hikâyenin de farkında olmasıdır, yani hem yaşamakta olduğu hem de geçmişte olanların masal formunda yazılan günlerini. Bu farkındalık kendini iki farklı zamanla gösterir. Şimdiki zamanın dışındaki kısımlarda hemen bir hikâye geçmiş zaman anlatımına geçer. Bu geçmiş zamanda hikâyenin kahramanı olarak yer alan anlatıcı, kendisini belirli anlamlarda geçmişin bir kahramanı olarak sunar. Fakat bu ikili anlatımın farkında olan yazardır, yoksa metnin bütününe bakıldığında bu ikili anlatım belirsizliği artırmaktadır. Belirsizliği artıran bir diğer unsur da kendisine geçmişi anlatanlar hakkında verdiği izlenimlerdir: "(...) ben genç annemin ölümünü, yarı deli bir Arap halayığından bütün

10 "Evin Sahibi", *Ülkü*, 1 Birinci Kanun 1943, S. 30, s. 17.

11 "Evin Sahibi", *Ülkü*, 1 Mart 1943, S. 35, s. 19.

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Öyküleri,* s. 103-104.

çıldırtıcı teferruatıyla senelerce dinledim...” (s. 105) ifadesi, İstanbul’a gittiğinde dedesinin zaten eskiden beri hep yarı deli olduğunu duyması, genç anne hakkında anlatılanlarda sık sık geçirdiği sanrılardan bahsedilmesi, hattâ bunlardan birinin çok uzun sürdüğünün söylenmesi de bu belirsizliği artıran unsurlardır. Ayrıca İstanbul’a geldiğinde geçmiş hayatını “hayal-hakikat” arasında bir perdenin arkasından hatırlayacaktır. Burada, sadece geçmiş günleri hatırlamaktan bahsetmez, bunları hayal-hakikat arasında hatırlamaktan bahseder. Dolayısıyla hatırladıklarına bir hayal olgusu da girmiştir. Hatırlananlar sadece gerçeklikten ibaret değildir, bu gerçeklikler ona yarı deli insanlar tarafından anlatılmıştır.

“Evin Sahibi”nde Musul’daki çocukluğu ve sonraki hayatında bunun izdüşümleri olan ikiye bölünmüş bir anlatıcı vardır. Bu şekilde çoğul bir kimlik kazanmıştır. Bu nedenle talih onun için değiştiremeyeceği bir unsurdur. Hayatındaki tesadüfler, bir başka deyişle kendisinden ortaya çıkmış birçok kendileri, onu yaşayacağı talihe yavaş yavaş alıştırmıştır. Aslında bu hikâyelerde yaşanacak olan talih, yazar tarafından anlatım zamanının uzatılmasıyla okura da yavaş yavaş hissettirilir. Bu nedenle kahramanların talihlerine ulaşıncaya kadar başlarından geçenler, duyguları, düşünceleri, bulundukları mekânlar uzun uzun tasvir edilir. Yazar, bu uzun anlatım zamanlarıyla fırtınayı hazırlıyor gibidir.[13]

“Geçmiş Zaman Elbiseleri”nde anlatıcının araba çarptıktan sonra getirildiği evde uzun uzun bu evden ve onun kendisinde uyandırdığı izlenimlerden bahsedilmesi, “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda kahramanın neredeyse attığı her adımdaki ayrıntıların uzun cümlelerle süslenmesi, “Evin Sahibi”nde anlatıcının Hüseyin Bey ile tanışıp ondan dinlediği musikinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşüncelere uzun uzun yer verilmesi hep bu yüzdendir. Yavaş yavaş bir şey yaklaşmaktadır. Tüm bu uzatılmış anlatım zamanları aynı zamanda gerçekleşecek olan şeye bir kâbus havasının hâkim olmasını da sağlamıştır. Tıpkı senfonilerde önce yavaş yavaş gidip daha sonra birden yükseliveren çığlığa benzer sesler gibi, dahası bunların kahramanlar da farkındadır. “Geçmiş Zaman Elbiseleri”ndeki anlatıcı o gece bir şey olacağını, normalin dışında bir şey yaşayacağını bilmektedir. “Abdullah Efendinin Rüyaları”nda anlatıcı baştan beri bir alt kat ve üst kat kiracısından bahseder, “Evin Sahibi”ndeki anlatıcı ise daha hikâyenin en başında hastalığının asla yanından ayrılmadığından söz eder.

“Evin Sahibi”, kötü talihle sonuçlanır. Anlatıcı, karısı Zeynep’i boynunda

13 Burada Aristoteles’in trajik eylem hakkında söylediklerini hatırlamak yerinde olacaktır. “Aristoteles, trajik eylemde, felaket ile son katarsisten önce uzun talihsizliklerin gelmesi gerektiğini zaten öngörmüştü.” Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, İstanbul: Can Yay., 1996, s. 76.

yılan var zannederek boğmaya kalkışır. Burada gerçeklik ilkesinin ortadan kalktığı görülmektedir. Fakat bunun ortadan kalkmasında anlatıcı ile Zeynep'in arasındaki ilişkinin de önemli bir yeri vardır. Burada bir mit ve ondan adını alan, Oidipus kompleksi varlığını hissettirir. Anlatıcı, onu annesine benzetmektedir, oysa Zeynep karısıdır. Vehimlerinin nedeni de budur. Çocukluğunda annesinden uzak kalmış olması onu anneye hasret bırakmıştır. Zeynep ile evlenmesinden bir süre sonra, sürekli olarak onu kaybedeceğini düşünmesi de bundandır. Her akşam eve geldiğinde Zeynep'in hâlâ evde olması onu sevindirir, dahası şaşırtır. Bu, Zeynep'in yavaş yavaş annenin yerini aldığının bir göstergesidir. Sonunda ise gerçeklik duygusu yitirilmiştir. Bunda haz ilkesinin ortaya çıkması etkili olmuştur. "Haz ilkesi zor 'eğitilebilir' olan cinsel dürtülerin işleyiş yöntemi olarak kalmayı uzun süre sürdürür ve gerek cinsel dürtülerden gerekse benin içinden başlayarak, bütün organizmanın zararına yol açarak gerçeklik ilkesini alt etmeyi sıklıkla başarır."[14]

Tanpınar, çocukken kendisi de benzer bir deneyim yaşamıştır. Bu tecrübeyi gerçekleştiren tanıdığı delilerden biridir: "Bir tanesi her gün evden yiyecek taşıdığım ve eşya filân götürdüğüm Sinop'un meşhur Deli Ömer'i, bir akşam üstü beni Tophane'de -bilmem Sinop'ta böyle bir semt var mı şimdi- bütün çarşı halkının gözü önünde boğmaya kalktı."[15]

Kerkük Hatıraları'nda bu hikâyede geçen Gülbuy'dan ve hikâyesini oluşturan etkilerden bahseder. Kerkük'te tanıdığı bu yarı isterik kadın, nişanlanmış fakat nişanlandığının gecesinde bir yılan rüyasına girerek onu evlenmekten menetmiştir. Daha sonra onu rüyalarında güzel bir delikanlı olarak görmüş, sonra bu yılanı yastığının altında bulmaya başlamışlar. En sonunda sevdiği delikanlıyı, kardeşlerini ve babasını kaybetmiş. Tanpınar, 1937'de İstanbul'da, Boğaziçi'nde, yağmurdan Yılanlı Yalı'nın saçağına sığındığında bir yılanın önünden kıvrılıp geçmesiyle Kerkük'te yaşadıkları gözlerinin önünde canlanmaya başlar.[16] Tüm bunlar, yazarın muhayyilesinde "Evin Sahibi" hikâyesini meydana getirir.

"Evin Sahibi" hikâyesindeki anlatıcının talihinde sıradan bir hayatın ölümü yoktur. O, annesinin ölümüne benzer bir ölümle hayata veda edecektir. Bundan çok emindir, bu konuya dair en ufak bir şüphe bile duymaz. Ne de olsa Tanpınar kendisi de "Antalyalı Genç Kız"a Mektup'ta "Tali'imiz içimizde çok gizli bir yerdedir." diyecektir. Gerçi bu hikâyede, gizlilik bir sır

14 Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*, İstanbul: Metis Yay., 2001, s. 23.

15 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Paris'teki Sefaret Binamıza, Nerval'e ve Prenses de Lamballe'e Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yay., 1998, s. 490.

16 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Kerkük Hatıraları", *Yaşadığım Gibi*, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yay., 2000, s. 346.

olmaktan çıkmıştır. Ancak hikâyede, anlatıcının yaşadıkları bu içteki gizli yeri bulmaya yöneliktir. Onu tüm hayatı boyunca bir hastalık olarak yanında taşımış fakat bu, kendisine annesi gibi bir ölüm getirmemiştir. Aslında o, tüm hayatı boyunca farkında olmadan annesinin hayatını taklit etmiştir.

"Evin Sahibi" hikâyesindeki iç hikâyede yer alan genç anne ve yılan anlatısında sık sık rüya ve gerçek arasındaki ilişkiye değinilir. Gülbuy Kalfa, genç kız ve yılan arasında tanık olduğu bir olayı anlatıcıya şöyle anlatacaktır:

> 'Sanki boğulmaktan korkuyormuş gibi iki eli boğazında idi. Fakat yüzünde ne bir korku hali, ne de bayılmalarda görülen o katılık vardı. Ben geldiğim zaman tatlı tatlı, mışıl mışıl uyuyordu. Kör olasıca da karşısına geçmiş, onu seyrediyordu. Sanki dersin bir âşık, öyle gözü gözlerinde...' Yılan onu görünce hiç telaş göstermeden çekip gitmiş ve biraz sonra genç kız, gerine gerine, âdeta gülümseyerek uykudan uyanmış, gördüğü rüyayı anlatmaya başlamış.[17]

Bu cümlelerden, genç kızın rüya görmediği ortadadır, çünkü Gülbuy onu ve yılanı birbirlerine bakarken gördüğünü söylemektedir. Böylece iç içe geçmiş bir uyanıkken rüya görme hâli yaratılır. Fakat buradaki uyanıkken rüya görmede etkili olan rüyadan çok, yanılsamadır. Burada, uyku ile uyanıklık arasına özellikle dikkat çekilmesinin nedeni Proust'tan gelmektedir. "Bir rüyanın anımsanmasıyla, der Proust, gerçekliğin anımsanması arasında büyük fark yoktur. Uyuyan kişi uyandığında, alışkanlığının bu elçisi, 'kişiliğinin' de yorgunluğuyla birlikte yokolmadığı konusunda güvence verir ona."[18]

Hikâyenin içinde anlatıcıya hikâyeyi anlatan kişiler vardır: Gülbuy Kalfa, Abdullah Çavuş, evde çalışan hizmetkârlar. Anlatıcının gittiği İstanbul'da yarı uykulu bir hâlde etrafında konuşanlardan duyduğu ilk söz dedesinin deli olduğudur. Yine ilk konuşanlar kadınlardır. İki kadın kendi aralarında konuşmaktadır: "Eniştemi bilmez misin, ayol? Daha Musul'a gönderilmeden yarı deliydi, gitmiş, o yılanlı evde oturmuş. Ahmet Ağa'nın söylediğine göre kıyıda bucakta hep yılan varmış... Az kalsın zavallıyı da kendisine benzetecekmiş."[19]

Hikâyede geçmişin açığa çıkıp anlatıcıyı etkilemesinde bir kadın, karısı Zeynep etkili olur. O zamana kadar yalnız ve geçmişiyle yaşayan anlatıcı yalnızlığından kurtulmuş, mutlu bir hayat sürmeye başlamıştır. Fakat yaşadığı bu mutlu ve huzurlu ortam onda vehimler uyandırır. Önce Zeynep'i kaybetmeye yönelik olan bu vehimler giderek onu annesiyle birleştirmeye ve annesini öldüren yılanın Zeynep'i de öldüreceğini düşünerek bir gece

17 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 114.

18 Beckett, *Proust*, s. 37-38.

19 Tanpınar, *Bütün Öyküleri,* s. 125.

onu boğmaya kalkmasıyla son noktasına ulaşır. O bir delidir, bu nedenle bir rüya artığıdır, onun talihi budur.

Dikkati çeken bir diğer unsur, anlatıcının hastalığıyla hep yan yana olduğu, onun hiçbir zaman yanından ayrılmadığıdır. Bu hastalığa sebep olan yılan, anlatıcıda bir ölüm korkusuna değil aksine bir alışkanlığa neden olur. Hatta öyle bir durum vardır ki, anlatıcı kendisini genç annesini de öldüren yılanın öldüreceğini düşünür.

Ölüm korkusuna engel olan, alışkanlıktır. "Eğer Alışkanlık diye bir şey olmasaydı, Yaşam da her an ölüm tehdidi altında olan herkese, başka bir deyişle bütün İnsan soyuna, zorunlu olarak çok lezzetli gelirdi."[20] Anlatıcı hep bu gerçekliğin içinden, bunun yarattığı yanılsamadan dünyaya bakmıştır. Dolayısıyla dünyası bu hastalıklı yanılsamadan ibarettir. Ölen Şark, "Evin Sahibi" hikâyesinde yeniden ortaya çıkar. Hikâyedeki iç hikâye, ölen genç annenin hikâyesi, bir masal formunda kaleme alınmıştır. Anneye âşık olan yılan, annenin kocasının öldürüldüğünde görülen yılan, daha sonradan annenin ölümü. Tüm bunlar rahatlıkla *Binbir Gece Masalları*'nda ya da özellikle Şahmeran hikâyesinde de görülebilecek unsurlardandır. Bu iç hikâyenin daha sonraki dış hikâyeye etkisi için de anlatıcı kendisi şöyle der: "Hakikat şu ki evimizin âdeta küçük ve ehli bir mitolojisi, nüfuz dairesi ailemizi geçmeyen bir nevi hususi dini vardı."[21] Burada Tanpınar'ın özellikle üzerinde durduğu din benzetmesine de değinmek gerekir. Onun eserlerinde aşk bir din gibidir, güzele ait birçok unsur bir nevi dindir. Kadın, aşk, güzellik, bazen hayat vb. yaşanılanların bir evi din atmosferinden Tanpınar'ın kastı, dinin daha çok insanda uyandırdığı estetik boyutla bağlantılıdır. Dinin insan üzerinde uyandırdığı uhrevî duygularda, örneğin bir dervişin zikretmesi gibi unsurlarda hep, olma ve olmak üzere arasındaki durum söz konusudur. Kendini bulan bir derviş artık uyanmıştır. Bu, hakikate uyanıştır. Bu uyanışa kadar geçen süre uyku ile uyanıklık arasındaki durum gibidir. Tanpınar'ın eserlerinde bir eşik ânının daha çok bir dine benzetilmesinin sebebi de bununla bağlantılıdır. Kendini bulmak üzere olan kişi ârâftadır. Bu, uyku ile uyanıklık arasında olmaya benzer. Uyanan kişi, hem kendisini bulacak, hem de hakikate ulaşacaktır. Bu hakikat, kimi zaman aşk kimi zaman da insanda estetik duygu uyandıran diğer unsurlar olur. Fakat hepsinde önemli olan "kendini yapmak"tır. Kişi, tüm bunlardan geçerek kendini yapar. Buradaki anlatıcı da geçmişinin kendisinde bıraktıklarıyla kendisini yapar. Tüm bu yapma işleminde geçmişe ait mitolojik unsurların kullanılmasının nedeni de budur. Kişi, kendi kültür tarihinden bağımsız değildir. Bu hikâyenin asıl ev sahibi, masallar ve mitolojik unsurlardır.

20 Proust'tan alıntılayan Beckett, *Proust*, s. 35.

21 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 112.

Hikâyedeki dikkat çekici bir diğer unsur, dedenin İstanbul'a gitmeye karar verdikten sonra olanlardır. Yaşadıkları ihtişam, hatta asıl sahibinin bir yılan olduğunu düşündükleri ev bile kendilerine ait değildir. Ellerinde olanların bir yalandan ibaret olduğunu ancak o zaman öğrenirler. Her şey bir yalandır. Dede, yaşadığı eşiği geçmeyi başaramamıştır. Bir başka hayata başlayamaz. Ölümü bir eşikte gerçekleşir: " (...) Hep birden koşuştuk ve dedemi yerde, iki halı denginin arasında cansız yatıyor bulduk."[22] Dede, ironik bir şekilde, yeni hayat ile eski hayatı arasında kalır.

Evdeki ortam da bir hayaletin yaşamıyla ortaktır. Bu hayalet genç annedir. Anne, evin her köşesindedir. Dede, onun varlığını her yerde hissettirmek için elinden geleni yapmaktadır. Annenin ölümü bir izdüşüm olarak bir hayalet gibi yaşanılan hayata ısrarla yansıtılmaktadır. Çocukken yaşanılan bu hayat da bir hayal-hakikat perdesinin arkasından görülecektir. Zaten bütün çocukluğu rüyaların ve masalların birleştiği bir âlemde geçmiştir:

> Ben çocuk muhayyelemde bu bitmemiş hikâyeyi bir müddet geveledikten sonra, gözlerim bu memleketlerde büsbütün başka bir revnakla parlayan büyük yıldızlarda, kahramanları ben ve annem olduğumuz başka bir masala dalardım. Annemi hiç görmemiştim. Fakat dadımın ve bütün ev halkının anlattıkları şeylerle ona kendim için hususi bir çehre vermiştim. İşte bu masallar hep onun için dinlediğim şeylerle okuduklarımın ve gördüklerimin terkibinden yapılmış bu hayali çehrenin etrafında dönerdi.[23]

> Ah, o günahsız yaşta bana telafisi kabil olmayanın azabını tattıran bu rüyalar... Bir daha göremeyeceğimi bildiğim o memleketlerin sıcak ve aydınlık geceleri... Onları ağır ahengiyle dolduran ürpertici sesle, ölümü gizli olduğu bir taraftan bayıltıcı ve ağır rayihalarını gönderen, gözle görünmez fakat elle tutulacak kadar yakın bir bahçe yapan durgun ve hüzünlü hava, sonra yıldızlar, irili ufaklı parıltılarıyla rüyalarıma dolan yıldızlar ve her sabah uyanmadan önce onların benim yetim çocukluk hayalimde aldığı acayip şekil...[24]

ifadeleri buna örnektir. Yazarın annesi ile ilgili anlattıklarını başka ağızlardan aktarması da bu belirsizliği pekiştirmektedir. Çocukluğunda annesine dair anlatılanlar konusunda kendisi de belirsizlik içindedir: "Bu inanılmayacak kadar garip bir hikâye idi."[25] Tüm bunlara bir başka hastalık, savaşın anlatıcı üzerinde bıraktığı yıkım da eklenir. Hayatını esir alan ölüm, kendi ifadesiyle "bir rüya artığı olarak yaşamanın" dışında onu gerçek çehresiyle

22 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 125.

23 *A.g.e.*, s. 112.

24 *A.g.e.*, s. 112.

25 *A.g.e.*, s. 113.

yanı başında görmüş ve bu da onu derinden sarsmıştır. Tüm bu belirsizlikler birbiri içine girmiş anlatım biçimleriyle desteklenmiştir. Yazar doğrudan "belki", "sanırım", "galiba" ifadelerinin kuruluğu yerine biçimsel formlara başvurmuştur. Anlatıcı, hatıralarından bu kadar emin bahsederken, bir taraftan da anlattıklarını bu kadar belirsiz kılmayı başarabilmiştir.

Çocukluğundan itibaren rüyalarına girenler de genç annenin ondaki hayalinden kalanlardır. Çocuk yaşta kaybettiği bu anne ve ona dair yarı deli insanlar tarafından yarı masal edasında anlatılanlar onun gerçeklikten uzaklaşarak bir hayal dünyasında, kendi yarattığı hayallerle onu süslemesine neden olmuş, böylece o, annesini daha çok hayalindeki anne olarak canlandırmıştır. Nitekim daha sonradan karısı Zeynep'i de hayatı boyunca kendisini rahat bırakmayan bu hayaller yüzünden annesi ve annesini öldüren yılanı da onun boğazına sarılmış sanarak boğmaya kalkacaktır. Bu hikâye yokluk, ölü annenin yokluğu üzerinde kurulmuştur. Hayal, biraz da bu yokluğun gerçekliğidir.

"Evin Sahibi"nde ölü bir annenin etrafında biraz da başka insanların anlattıklarıyla oluşan anne hayali, hayaleti her yeri kaplar. Bir anne etrafında ısrarla yer alan hayaller nedeniyle gerçeklik bozulur. Anlatıcı kahraman, hem var olan gerçekliği bozmaya çalışmakta hem de bu bozamadığı gerçekle baş etmeye çalışmaktadır. Bu nedenle hikâyede, hayallere paralel olarak rüyalar vardır. Hayaller, onun yaşadığı gerçekliği bozma çabasını sembolize ederken rüyalar bir kâbus hâlini alan bu bozma işleminin nafileliğini vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

Beckett, Samuel. *Proust*. İstanbul: Metis Yay., 2001.

Deleuze, Gilles. *Proust ve Göstergeler*. İstanbul: Kabalcı Yay., 2004.

Eco, Umberto. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İstanbul: Can Yay., 1996.

Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde*. İstanbul: Metis Yay., 2001.

Girard, Rene. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. İstanbul: Metis Yay., 2001.

Griffiths, Jay. *Tik Tak*. İstanbul: Ayrıntı Yay., 2003.

Gürbilek, Nurdan. "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark Ophelia, Su ve Rüyalar". *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yay., 2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Paris'teki Sefaret Binamıza, Nerval'e ve Prenses de Lamballe'e Dair". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yay., 1998.

_____, "Kerkük Hatıraları". *Yaşadığım Gibi*. Haz., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yay., 2000.

_____, *Bütün Öyküleri*. İstanbul: YKY, 2003.

Tanpınar Arşivindeki Belgelerle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Hakkında Yeni Bilgiler

Handan İnci

Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

I.

Tanpınar üzerine neden bu kadar çok çalıştığımı sorduklarında şakacı bir üslupla bunun bir seçim değil, yazarın sevdiği benzetmeyi kullanırsam, "kader" olduğunu söylüyorum. Tanpınar, üniversite hocalığına 1933 yılında o zamanki adı Güzel Sanatlar Akademisi olan, benim de otuz yıldan fazladır mensubu bulunduğum ve bugün rektörlük görevini yürütmekten onur duyduğum Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde başlamıştır. Daha sonra profesör olarak geçtiği ve öğrencisi de olduğu İstanbul Üniversitesi'nde bir zamanlar ben de öğrenciydim. Üstelik hem Tanpınar'ın asistanı Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın son öğrencilerindendim hem de doktora hocam Prof. Dr. Zeynep Kerman, Tanpınar'ın en önemli metinlerini yayımlamıştı. Sözün kısası, Tanpınar'la yolumu kesiştirecek epeyce sebep sıralayabilirim ama ben yine de en doğru olanı söylüyorum: Tanpınar okumayı ve hakkında çalışmayı seviyorum.

Bununla birlikte, Tanpınar çalışmalarımı yürütmem kolay olmadı. Özellikle ölümünün ardından geride bıraktığı evrakın önemini fark ettiğim 1999'dan sonra bunları kamuoyuyla paylaşma çabam, arşivin zaman zaman kapanan/kapatılan kapılarını zorlaya zorlaya çalışmam, büyük bir sabır ve irade gerektirdi. Uzun bir hikâyedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün oyunlaştırılmış hâlinden söz etmeden önce, yazar hakkında böylesine önemli bilgilere *neden bu kadar geç erişebildiğimiz* sorusuna bir cevap olmak üzere, bu uzun hikâyeden kısaca söz etmek isterim.

II.

Tanpınar'ın yaşarken haklı ya da haksız o çok şikâyet ettiği "sükût suikastına" asıl maruz kalan, ölümünden sonra masasında bıraktığı evraktır. Bu kıymetli belgelerin 50 yıl boyunca hiç dokunulmadan öylece, karmakarışık hâlde dosyalarda, bekletilmesi kelimenin tam anlamıyla bir suikasttır; sadece yazara değil Türk edebiyatına yönelik bir suikasttır. Hangi edebiyatın Tanpınar çapında bir yazarı olur da masasının üstünde, çekmecesinde kalmış bütün notları, taslakları, roman müsveddeleri, fotoğrafları, el yazmaları ailesi tarafından bir kuruma bağışlanır ve o belgeler elli yıldan fazla unutulur orda. Olacak iş değil ama olmuş.

İstanbul Üniversitesi'nde geçirdiğim öğrencilik yıllarımda, Tanpınar'ın terekesinin üniversiteye bağlı Türkiyat Enstitüsü'nde olduğunu elbette duymuştuk. Hocalarımızın bu evrakı mutlaka gözden geçirdiğini ve değerlendirdiğini düşünürdük. Rahmetli Kaplan Hoca'nın öğrencilerinden Güler Güven tarafından yayımlanan *Aydaki Kadın* romanı bu müsvedde yığını içinden çıkarılmıştı. Aynı evrak içinde Kaplan Hoca'ya intikal eden ve yayımlanması için Prof. Dr. İnci Enginün ile Prof. Dr. Zeynep Kerman'a verilen günlüklerin de çok uzun bir süredir yayımlanmak üzere hazırlandığını biliyorduk. Demek ki arşivde yayımlanmaya değer belgeler iyice elden geçirilmişti.

İşin böyle olmadığını, Tanpınar Arşivi diye andığımız kırk kadar yıpranmış pembeli sarılı kâğıt dosyaya ilk kez dokunduğum 1999 yılında fark edecektim. Benim gibi Tanpınar'ı pek seven bir arkadaşımla birlikte *Huzur* romanının tefrikası ile kitabını karşılıklı okumaya başlamıştık. Amacımız, her iki metin arasında farklar olduğuna dair çeşitli kaynaklardan edindiğimiz bilgiyi somutlaştırmaktı. Sadece kişisel bilgilenme amacıyla başladığımız bu karşılaştırmalı okuma sürecinde çok çarpıcı bir sonuca ulaşmıştık. Tanpınar, tefrika metni kitaba dönüştürme sürecinde sadece bazı değişiklikler yapmakla yetinmemiş *Huzur*'u adeta yeniden yazmıştı. Tefrikayı okurken yaşadığımız şaşkınlık ve haz olağanüstüydü, çünkü Tanpınar'ın yepyeni bir metnine ulaşmış gibiydik.

Okumalar bittiğinde, belki romanın elyazmasını da buluruz diye hep duyduğumuz ama hiç görmediğimiz arşiv evrakını incelemek için İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü'nün kapısını çaldık. *Huzur*'un elyazması yoktu maalesef, ancak eski dosyalardaki karmakarışık kâğıtların içinde "Suat'ın Mektubu" diye bir sayfa dikkatimizi çekmişti. Bir söyleşisinde böyle bir kitap yazmak istediğini okuduğum için heyecandan titremeye başlamıştım ki 1999 depreminin etkilerinden bir artçı sarsıntı başladı ve apar topar dışarıya çıktık. Çıkış o çıkış. O kapıdan bir daha çok uzun yıllar sonra girebilecektim.

Bir yıl sonra, 2000'de *Huzur*'un yayımlanışının ellinci yılıydı. Özel bir *Huzur* baskısı yapma projem Dergâh Yayınları'nca kabul görmeyince o süreçte yazarın telif haklarını aldığını söyleyen Yapı Kredi Yayınları tarafından arandım ve *Huzur* için özel bir edisyon yapma tekliflerini kabul ettim. Bu süreçte Tanpınar'ın pek çok kitabının yeni edisyonu yapıldı. Prof. Dr. Fatih Andı *Beş Şehir*'i, Prof. Dr. Abdullah Uçman hikâyelerini yayına hazırladılar. Daha sonra işin içine iki yayınevi arasında yaşanan telif savaşlarının da girmesiyle Tanpınar arşivinin kapıları daha da sıkı kapatılmıştı. Aradan yıllar geçtikten sonra, Tanpınar'ın yurt dışı yayın haklarını satın almış olan bir ajansın iş birliği teklifiyle üniversitemde bir Tanpınar sempozyumu düzenlerken aklıma afiş tasarımında "Suat'ın Mektubu" sayfasını kullanmak geldi. Şansımı yeniden denemek için Enstitünün kapısını çaldım. İyi ki de çalmışım, bazı şeyler değişmişti ve kapı çalışabilmem için bana ardına kadar açıldı.

"Suat'ın Mektubu" sayfasını bulmak için dosyaları hızla karıştırırken bu defa "Antalyalı Gencin Mektubu" ile o güne kadar kimsenin bilmediği görmediği, yayımlanmamış yetmişe yakın Tanpınar fotoğrafı da çıktı karşıma. O anda yaşadığım sevinci tarif etmem çok zor. Fotoğraflar olağanüstüydü. Gerekli izinleri alarak bunlardan sempozyum için bir broşür hazırlattım. Böylece Tanpınar'ın hiç bilinmeyen fotoğrafları dolaşıma girmiş oldu.

Yine aynı yıl, Tanpınar'ın arşivinde keşfettiğim fotoğraflarla yazarın vefatının 50. yılı için bir panel ve sergi yapmayı teklif eden Küçükçekmece Belediyesi için sergi ziyaretçilerine bilâbedel dağıtılması amacıyla *Dünyam* adlı fotoğraflı biyografiyi hazırladım. Tanpınar'ın hayatını kendi kaleminden anlattırmak için onun cümlelerine de yer verdiğim bu sergi kataloğu, yazarın telif haklarını yeniden elde etmiş olan Dergâh Yayınları tarafından dava konusu edildi. Belediye ve Yayınevi arasında uzun bir zamana yayılan hukuk sürecinde moral olarak yıpransam ve vakit kaybetsem de Tanpınar arşivindeki evrakı ortaya çıkarmak, edebi kamuoyuna sunmak çabamdan vazgeçmeye niyetim yoktu.

Arşivi gördüğüm ilk günden itibaren öncelikli hedefim bu evrak-ı perişanı derhal koruma altına almaktı. İncecik kâğıtlar kenarlarından yırtılmaya başlamış, toplu iğnelerin pas lekeleri yazıların okunmasını zorlaştırmıştı. Maalesef Tanpınar'ın mirasına hak ettiği gibi bakılmamıştı. Bütün arzum gelişen teknolojik imkânlardan da yararlanarak arşiv belgelerini dijitalleştirmekti. Aradan bir süre daha geçtikten sonra Türkiyat Enstitüsü Müdürlüğüne niyetimi aktardığımda hemen kabul edildi, çalışmamız için bize bir oda sağlandı. Dışarıdan yüksek nitelikli tarayıcılar getirttik ve her bir belgeyi tarayarak koruma altına alınmasını sağladık. Böylece belgeleri herkesin rahatça görebileceği ama kimsenin dokunamayacağı hale getirdik. Türkiyat Enstitüsü Müdürlüğü bu çalışmamız için bizlere birer teşekkür belgesi

takdim etti ama buna hiç gerek yoktu. Tanpınar evrakını korumama imkân sağladıkları için asıl ben teşekkür borçluydum onlara.

Son yıllarda sayısı giderek artan Tanpınar çalışmalarında elli yıldır dosyalarında uyuyan bu evrakı gün yüzüne çıkarmamızın, kamuoyuna tanıtmamızın büyük payı vardır. Bu çabamızla eş zamanlı olarak, yıllardır düşündüğüm bir projeyi gerçekleştirerek üniversitemiz bünyesinde Tanpınar adına bir araştırma merkezi açmamız, arşiv belgelerini ilk defa Tanpınar Merkezi'nin internet sitesinde kamuoyuna sunmamız, Tanpınar etrafında konferanslar, paneller, etkinlikler yapmamız, özellikle *Huzur* romanının rotasında İstanbul gezileri düzenlememiz de Tanpınar'a duyulan ilginin genişlemesinde büyük rol oynamıştır. Bu süreçte bir yandan da arşivden edindiğim yeni bilgi ve belgelerle çok sayıda makale yayımladım, bildiri sundum ve Tanpınar külliyatına yepyeni bir romanı, *Suat'ın Mektubu*'nu kazandırdım.[1] Az mutluluk değil.

III.

Tanpınar arşivindeki dosyalarda bizi bekleyen sürprizlerden biri de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün oyunlaştırılmış hâliydi. Daha doğrusu ilk gördüğümde öyle sanmıştım, değilmiş. Tanpınar, çok sevilen ve birkaç defa sahneye de uyarlanan bu romanı oyunlaştırmamış, tam tersine, oyunu romana dönüştürmüştür. Başka bir ifadeyle Tanpınar, Hayri İrdal'ın piyes olarak yazmaya koyulduğu hayatını bu türün kabına sığdıramayacağını görmüş ya da burada daha da derinleri kazabileceği verimli bir maden keşfetmiş olmalı ki tür değiştirmiş ve ortaya muazzam bir roman çıkarmıştır.

Huzur romanının tefrikası ile kitabı arasında yaptığım karşılaştırmada gördüğümüz gibi, burada da romanın lehine bir genişleme ve dönüştürmeyle karşılaşıyoruz. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının basit bir taslağı diye-

1 *Dünyam* / Fotoğraflı Tanpınar Biyografisi, Küçükçekmece Belediyesi, 2011; "Antalyalı Gence Mektup: Tanpınar Kime Mektup Yazdı?", *Kitap-lık,* Mart 2011; "Tanpınar'ın Şiir Mutfağı: Arşiv Belgelerinde Şiir Çalışmaları" Tanpınar Sempozyumu, Bursa Osmangazi Belediyesi, 13 Mayıs 2017; "Tanpınar Arşivindeki Belgelere Göre *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin İkinci Cildi", *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni Yeniden Okumak Sempozyumu, Tarih Vakfı, 11 Mart 2017; "Yazar Arşivlerini Açık Erişime Nasıl Sunmalı? Tanpınar Arşivi Üzerinden Bir Uygulama Örneği", İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, Bahar Konferansları - Kütüphanecilik Haftası Özel Paneli, 27 Mart 2017; "Bir Yazar Arşivinin Dokunaklı Hikâyesi: Tanpınar'ın Masasında Kalanlar", Sempozyum: Dijital Arşivler ve Kültürel Miras, Boğaziçi Üniversitesi, 20 Ekim 2017; "Tanpınar'ın Bilinmeyen Bir Senaryosu Üzerine Notlar (Yüzük)" Rabarba, Kasım 2017; *Suat'ın Mektubu*, Dergâh Yayınları, 2018; "Arşivden Yayınlanmamış Notlarıyla Tanpınar'ın İspanya Gezisi Tanpınar'ın İspanya'sı, Galdos'un Türkiye'si, MSGSÜ Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Araştırmaları Merkezi ile Cervantes Enstitüsü Ortak etkinliği, 6 Nisan 2021.

bileceğimiz bu yarım kalmış oyunda, kişi kadrosuna İstanbul valisi de eklenmiş, hatta vali hikâyenin merkez kişilerden biri olmuştur. Valinin etrafını saran gazetecilerin de etkili bir yer tuttuğu oyun ana hatlarıyla şöyle gelişir:

Dâhiliye nâzırının kayınvalidesinin kız kardeşi ölmüş ancak İstanbul Valisi cenazeye katılamamıştır. Bu durum bir siyasî skandala dönüşünce gazeteciler neden cenazede olmadığı konusunda Vali'nin üstüne gitmeye başlar. Vali, şehrin birbirini tutmayan saatlerini suçlamakta, törene bu nedenle yetişemediğini iddia etmektedir. Oysa siyasî rakipleri cenazenin kalktığı saatte Vali'nin metresinin evinde olduğunu tespit etmiş ve bu bilgiyi basına sızdırmıştır. Paniğe kapılan Vali'nin bu skandalı nasıl örtbas edeceğini düşünüp durduğu sırada Halit Ayarcı (adı bazen Selahattin olur bazen Cemalettin) kendisiyle görüşmeye gider. Vali, hâli tavrı ve konuşmasıyla oldukça etkileyici olan bu adamı cenaze için Ankara'dan gelmiş mebus zannetmiştir. Konuşma ilerledikçe Ayarcı değil mebus, hiçbir vazifeye ve unvana sahip olmadığını açıklar ve ziyaret sebebinin de kendisinden bir iş istirhamı olduğunu belirtir. İçinde bulunduğu durumun telaşı ve üzüntüsüyle şehrin saatlerinden şikâyet edip durmakta olan Vali, şehrin saatlerini düzeltmesi şartıyla ona Belediyede müdür muavinliği görevini teklif eder. Halit Ayarcı'nın aklına bir süre önce bir kahvede tanıştığı Hayri İrdal'ın saatler hakkında anlattığı hikâyeler gelir. Vali'ye bütün şehrin saatlerini ıslah edecek bir Enstitü kurmayı teklif eder. Vali peşindeki basını oyalamak ve dikkati üzerinden uzaklaştırmak için bu "garip" fikre derhal sarılır. Böylece Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ı ve akrabası bir kadını da yanına alarak Enstitüyü kurmaya girişir.

Görüldüğü gibi bu oyunda hikâye, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının şehrin bozuk saatlerini ıslah etme teması üzerinde ilerleyen ve genel olarak vali, belediye, basın ekseninde yol alan bir siyasi hiciv olarak planlanmıştır. Elimizdeki oyunun yarım kalmış bir taslak, romanın ise iyi işlenmiş bir metin olduğunu göz önünde tutar ve iki tür arasındaki teknik imkânların farkını düşünürsek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün oyunu ile romanı arasında karşılaştırma yapmak haksızlık olur. Bununla birlikte aralarındaki en ilgi çekici farklardan birinin Hayri İrdal'da karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Romandaki ironik Hayri'nin aksine oyundaki Hayri son derece sinik bir karakterdir. Zaman zaman kibirli, kendini beğenmiş, etrafı küçümseyen sevimsiz bir kişilik sergiler. Saatlere duyduğu tutku ise romanda olduğundan daha fazladır. Aldattığının farkında olduğu hâlde, saatleriyle baş başa kalmak ve hiç sevmediği karısından uzak durabilmek için evlerine karısının âşığının girip çıkmasına göz yumar. Hayri'nin sergilediği bu "haysiyetsizliğine" Halit Ayarcı bile şaşırmaktadır.

Her iki metinde de Hayri İrdal'ın değişmeyen yönü saatlere olan aşırı tut-

kusu ve ilgisidir. Onlara insan gibi davranmakta, yaymacılardan topladığı "hırpalanmış, harap, hasta ve yorgun" saatleri iyileştirmektedir. Bu ilginin kaynağı dayısının küçükken hediye ettiği saat ile yanında çalıştığı muvakkit Nuri (oyunda bazen de Ahmet adıyla geçer) Efendi'dir. Ayarsız saat göreceğim korkusuyla II. Meşrutiyet'ten sonra muvakkithaneden dışarı çıkmayan bu karakteri Tanpınar, romanda da aynı işlevle devam ettirmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romana asıl tadını ve derinliğini kazandıran Seyyit Lutfullah, Aristidi Efendi, Doktor Ramiz ve Mübarek ise oyunda hiç geçmezler.

Arşivde bulunan ve üzerinde el yazısıyla "Saatleri Ayarlama Enstitüsü-Piyes" yazan dosyadaki müsveddeler ile defterlere serpiştirdiği bazı notları sıralamaya çalışırken, *Suat'n Mektubu* romanında olduğu gibi bütünlüklü bir kurgu ortaya çıkarmakta zorlandığımı belirtmeliyim. Bununla birlikte, elimizdeki sınırlı sayfalara dayanarak şunu rahatlıkla ifade edebilirim: Tanpınar bu eserin oyun formunda bozuk saat ve çökmekte olmakta olan ev metaforları üzerinden açıktan açığa bir sistem eleştirisini yapmak istemiş ve yoruma gerek duyurmayacak kadar bariz bir alegori kurmuştur. Bugün elimizdeki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanın boyutlarını, derinliğini ve zenginliğini düşünürsek, Tanpınar'ın başladığı piyesi taslak hâlinde bırakarak kalemini romana doğru kırmakla ne kadar isabetli bir karar vermiş olduğu ortadadır.

Tanpınar'ı tür değişikliğine yönelten etkenin, anlatmak istediği dünyaya ait meselelerin giderek genişlemesi ve derinleşmesi olduğunu söylemek mümkünse de yeterli değildir. Diyaloglara dayalı piyes türü, belli ki bu büyük üslupçu yazarı tasvirci ve tahlilci kalemini rahat rahat işletmekte zorlamıştır.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*nün oyun taslağı ile roman formu arasında yaptığım bu değerlendirmeler, arşivdeki evraka dayanmaktadır. Her biri Enstitü tarafından numaralandırılan bu sayfalar numara sırasına göre okunduğunda hikâyenin akışında ciddi boşluklar oluşmaktadır. Bu durum müsveddelerde büyük miktarda kayıplar olduğunu düşündürmektedir. Tanpınar aynı sahneyi tekrar tekrar yazarak çalıştığı için bunları da bir kenara ayırdığımızda, elimizde hikâyenin akışını takip edebileceğimiz çok az sayfa kalmaktadır. Bu durum, "İspanya Gezi Notları" başta olmak üzere, Tanpınar arşivi üzerinde yaptığım bütün incelemelerde karşıma çıkan bir husustur. Enstitü'nün sayfalara verdiği numaralara göre okunduğunda metinlerde karşılaştığımız boşluklar, Tanpınar'ın kaleminden bugün elimizde olan sayfalardan çok daha fazlasının çıktığını düşündürmektedir. Bu nedenle, arşiv metinleri üzerinden yapılacak her türlü yayına ve yoruma ihtiyatla yaklaşılmalıdır.

IV.

Bununla birlikte arşivdeki belgeler, Tanpınar hakkındaki değerlendirmelere önemli katkılar yapacak niteliktedir. Gezi notlarından mektuplara kadar, külliyata girebilecek önemli belgeler okuruna ve araştırmacılara ulaştırılmak için dosyalarda beklemektedir. Tanpınar'ın kaleminden ne çıkmışsa hiç tereddüt edilmeden yayımlanması gerekir. Mevcut kitapların yeni baskılarına, konuyla ilgili arşiv belgelerinin de bir şekilde eklenmesi bu doğrultuda eleştirel baskılar hazırlanması beklenmektedir. "Arşivden" başlığı altında *Suat'ın Mektubu*'nu yayına hazırladığımız Dergâh Yayınları ile bu başlık altında bütün belgeleri yayımlama kararı almıştık. Daha sonra bu çalışmayı başka bir ekiple yürütmek istediklerini söyledikleri için "yollarımızı ayırmış" olsak da bu ve benzeri konularda arşiv terekesindeki malzemenin hangi başlıklar altında nasıl yayımlanabileceğine dair sunduğumuz önerilerin değerlendirilmesinden memnuniyet duyacak ve "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Araştırmaları ve Uygulama Merkezi" olarak, Türk edebiyatının bu seçkin yazarı için yapılacak nitelikli, özgün ve akademik etiğe uygun her çalışmayı takdirle ve sevinçle karşılayacağız.

Tanpınar, Öykülerini Nasıl Kurdu?

Abdullah Harmancı

Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ahmet Hamdi Tanpınar, hayatı boyunca on altı öykü yayımladı. Bunlardan on ikisi kitaplarına girmişti. Diğerleri ise sonradan öykü toplamına dâhil edildi. Dergâh Yayınları tarafından yapılan *Hikâyeler'i*n onuncu baskısını esas alarak verdiğimiz bu bilgilere şunu da ekleyelim: Tanpınar'ın –muhtemelen- yazdığı ve yayımladığı ilk öyküsü "Birinci İkramiye" adını taşır. *Dersaadet* gazetesinde, 15 Ağustos 1920 tarihinde çıkmış olan bu öykü, kendisine büyük ikramiye çıkması hayaliyle yaşayan bir memurun hayal kırıklığını anlatır. 1920 yılında yazılmış olması anlamlıdır. Türk öyküsü 1920'li senelerde olay hikâyesinin katı üslubunu terk etmeye başlayacaktır. Önce Memduh Şevket, ardından Sait Faik, kalıplaşmış sürprizli sonlarla biten öykü tarzını kırmaya çalışırlar. "Birinci İkramiye" ise tam olarak olay öyküsünün kalıpları içinde kalan bir metindir. Tanpınar'ın yıllar sonra vereceği öykü örneklerinin ışıltısından uzak, vasat bir özelliktedir. Belki Emin efendinin nargile içtiği havuzun tasviri gibi pasajlarda seneler sonra ortaya çıkacak olan Tanpınar bakışının belirtileri görülebilir. Ancak öyküde bu tür örnekler fazla değildir. Bütün hayatını büyük ikramiye kazanmak hayalleriyle geçiren Emin efendinin bir gün hayalleri gerçek olur. Kendi bilet numarasını gazetede görür. Yaşadığı büyük sevinç, acı bir hayal kırıklığına dönüşür. Sebebi gazetedeki bilet numarasının dizgi hatasıyla yanlış yazılmış olmasıdır. Acı gerçeği öğrenen memur kalp krizi geçirir. Görüldüğü gibi "Birinci İkramiye" şaşırtıcı finale dayalı bir metindir. Daha sonra vereceği öykülerinde yazarın finalleri hiç önemsemediği söylenemez. Zaman zaman finali esas alarak uzun kurgular da yapacaktır. Ancak sonradan yazdığı metinlerde, öykü dünyası, Tanpınar'ın genel sanat dünyasının kavram ve meselelerini kazanmaya başlar. "Teslim" öyküsünün finalinde kahraman bambaşka bir ruh hâline ve düşünceye ulaşarak çevresindekileri şaşırtacaktır. Gene de Tanpınar öykücülüğü finale odaklanan ve sürpriz finaller üzerinden yürüyen bir mekanizmaya sahip değildir.

Tanpınar'ın ilk öykü kitabında bulunan ve kitaba adını veren öyküsü, Abdullah Efendi'nin kendi ölümüne/ölüsüne rast geldiği bir geceyi anlatır. Bütün öykü, bir gece içerisinde başlar ve biter. Öykü başladığında Abdullah Efendi bir lokantadadır ve arkadaşlarıyla birlikte eğlenmektedir. İçkinin etkisiyle hafiflemiş, normalde olduğundan daha rahat ve daha özgüvenli bir kişi olmuştur. Bu rahatlama ve üstünde bir yük gibi taşıdığı ağırbaşlı kişiliğinden kurtuluş, Abdullah Efendi'de harekete geçme, eğlenme isteği yaratır. Gece boyunca, arkadaşlarıyla birlikte eğlenmek üzere oradan oraya savrulur. Fakat henüz öykü başlamışken, lokantada gördükleri bu gecenin tekin bir gece olmadığını düşündürecek ve gecenin sonuna kadar bu tekinsiz gece Abdullah Efendi'yi bir kader gibi takip edecektir. Abdullah, lokantadan ayrılırken kendi bedenini masanın üstüne abanmış hâlde uyurken bırakır. Artık Abdullah'lardan biri lokantada uyumakta diğeri ise gecenin içinde oradan oraya seğirtmektedir. İkinci Abdullah, lokantada uyuyan Abdullah'tan neye göre ayrılacaktır? Ayrılmalıdır? Acaba masada uyuyan, Abdullah'ın bedeni iken sokaklarda eğlenmeye çıkan Abdullah ruhu mudur? Yoksa onun kişiliği ikiye mi bölünmüştür? En önemli soru: *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* kitabına adını veren öyküdeki "olağanüstü"yü nasıl açıklamak gerekir? Bizce öykünün adı, okurun bütün bunları bir rüya gibi algılamasını ve rüya olarak değerlendirmesini sağlar. Eğer bu olağanüstülüklere "rüya" diyeceksek o zaman öykünün alt türü hakkında tartışabileceğimiz çok fazla bir şey kalmaz. Hâlbuki Tanpınar, metnini bu sıradanlığa düşürmemeğe kararlıdır. Öyküde olup bitenler rüya ile açıklanmaz. Bu sefer de metnin alt türünü tartışmamız gerekir. Olağan bir dünya hayatı aktarılırken karşımıza olağanüstü bazı durumların çıkması olarak tanımlanan "büyülü gerçekçilik", Tanpınar öykülerindeki olağanüstülükleri anlamaya çalışırken karşımıza çıkabilecek en makul terimdir, diye düşünmekteyiz. Abdullah Efendi, kendi bedeninden ayrıldığı hâlde diğer insanlarla nasıl iletişim kurabilmektedir? Kendi ölüsünün ardından nasıl gidebilmektedir? Kendi cenazesine nasıl katılabilmektedir? Bu ve benzeri yığınla soru, yığınla olağanüstülük, gerçekçi bir hayatın ve atmosferin içinde sunulur. Bu öyküyü büyülü gerçekçiliğe taşıyan da budur. Öyküde okuduğumuz çarpıcı finalin – Abdullah Efendi'nin öldüğünü fark etmesi- ardından gelen ve en az yirmi sayfa süren iki bölümden oluşan kısım, daha önce okuduğumuz finali aşacak bir özellik taşımaz. Bir başka deyişle, öykü uzatılmış hissi verir. Son yirmi sayfada, okur daha önce yaşadığı heyecanları aşacak bir sahne ve olayla karşılaşmaz. Adeta bir romana niyetlenilmiş ama sonradan öyküde karar kılınmış hissi uyandırır. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* kitabına adını veren öykü, uzun öykü formatındadır. Kırk kitap sayfası kadar sürer. Tanpınar'ın öyküleri genellikle "kısa öykü" olarak bilinen türün sınırlarını zorlar. "Kısa öykü" türünün bildik yapısına sığmaz, taşar. Özellikle "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" öyküsü böyledir. Yazar, bize olağanüstü sahneler gösterip bizi şa-

şırtmak ister. "Harikulade"nin peşindedir. Esasen bunu fazlasıyla başarır. Ama bizde, sözü uzattığı duygusu uyandırır.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları kitabının ikinci öyküsü "Geçmiş Zaman Elbiseleri"dir. Bu öykü de olağanüstülük değilse de olağandışılık içerir. Ankara'da, bir gece gönlünce eğlenmeyi planlayan kahramanımız bir arkadaşının ısrarına karşı gelemeyerek Keçiören'deki bağ evlerinden birine kumar oynamaya gider. Uzun uzun ve etkili bir biçimde anlatılmış kumar sahnelerinden sonra bağ evinden ayrılan kahramanımız bir kaza geçirir ve kendini hiç bilmediği bir evde bulur. Evde her şey esrarengizdir. Geçirdiği trafik kazasının etkisinden yavaş yavaş sıyrılıp kendine gelen genç adam, bu esrarengizliği taçlandıracak bir kişiyle karşılaşır. Evdeki yaşlı adamın kızı olduğunu söyleyen ve tuhaf hal ve hareketler içinde olan bu kadının en ilginç tarafı kıyafetidir. Eski zaman kadınları gibi giyinmiş olan bu kadının giysileri bütün detaylarıyla tasvir edilir. Yazar, bizde bir ürperti, bir hayret duygusu yaratmak ister. Kadının kıyafetlerinin ve hal ve hareketlerinin detaylı tasviri bunu gösterir. Ancak ilerleyen sayfalarda, kadının verdiği bilgileri yalanlayan, farklı bilgiler veren başka bir tuhaf adamla karşılaşırız. İşin ilginç tarafı, kahramanımız uyuyup tekrar uyandığında, evin boşaltılmış olduğudur. Aile, sırlarının ortaya çıktığını düşündüğünden hızla evi boşaltmıştır. Uzun aramalar sonuç vermez. Aile izini kaybettirir. Seneler sonra, kahramanımız, Bursa'da bu aileye yeniden rastlayacaktır. Öyküde, esrarengiz özellikleriyle resmedilmiş olan kadın ve ailesinin kuşku uyandıran hareketleri ilgimizi çeker. Yazar, birçok eserinde başvurduğu bu rüya atmosferi yaratma çabasını bu eserinde de dener. Öykünün en yaratıcı pasajları, kahramanımızın kaza geçirdikten sonra gördüğü rüyaların anlatıldığı bölümlerdir:

> Hiçbir eski zaman müzesinde benim o geceki kısa uykumun içine giren acayip ve munis ifritleri bulmak imkanı yoktur. Esas temi bağdaki oyunla Keti olan bu uzun ve çapraşık alemde her şet altüst, her şey en beklenmeyen şekilde idi. Tabii başta Keti geliyordu; fakat zavallı Keti, bu nizamsız muhayyilede ne acayip terkiplere giriyordu. Bir Keti ki, başı biraz evvelki ev sahibimizin omuzları ve şişkin karnı üstünde duruyor ve asıl garibi, deminki sıska delikanlının kırpık bıyıklarını taşıyordu. Sonra bu baş birdenbire kayboluyor ve biz, ev sahibimizle beraber, el ele Keti'nin başını arıyor ve bir türlü bulamıyorduk.[1]

Söylemeye bile gerek yok ki, Tanpınar, hep yaptığı gibi, bu öyküsünde de insanları ve dekoru estetize etmekte, güzelleştirmeye çabalamaktadır. Her şey ve herkes, olduğundan farklı, belli bir estet bakışıyla sunulmuştur.

Tanpınar, 1937 yılında "Bir Yol" öyküsünü yayımlamıştır. Daha sonra yaza-

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yay., 2013, s. 61.

cağı "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" öyküsünde geniş bir biçimde işleyeceği insanın kendinden kurtulup başkası olmaya çalışması izleğini bu öyküde de işler. Kahramanımız, günün birinde, karısı ve çocuklarıyla birlikte evinde otururken, birden yanlış bir hayat yaşadığını düşünür ve bu düşüncenin azabıyla acı çekmeye başlar. Daha farklı, daha güzel, daha başka bir insan olmak, başka bir ömür yaşamak arzusuna gark olur. Kendi hayatından nefret eder:

> İçimde kendi hayatımı yaşamadığım kanaati var. Daha samimi olayım ister misiniz? Bu yaşadığım hayat, o kadar benim değil ki herhangi bir saatimde birisi gelip de bana 'Haydi kalk, sıran geldi, kendi kendin ol!' diye bağırsa böyle bir şey mümkünmüş gibi inanıp koşacağım. Bu his bende o kadar kuvvetli… Herhangi bir kalabalıkta kendimden başka herkes olmağa razıyım. Ah bir elbise değiştirir gibi hüviyetini değiştirebilmek, lalettayinin içinde kaybolmak, bir avuç kum içinde bir kum tanesi olmak ve böyle olduğunu dahi bilmek.[2]

Kendisi olmak – olmamak çalkantıları içinde yaşayan kahramanımız, bir gün, bir tren yolculuğu sırasında, ağaçlıklı bir yol görür ve bu yolun kendisine başkası olmak şansını tanıyacağını düşünür. Bu manzara, kahramanımızda, kendisi olmak heyecanını ve gücünü yaratır. Kişi, kendine, hayatına, kaderine hapsolmuştur. Bunun çıkış yollarını arar. Kendisi olmak nasıl mümkün olacaktır? Bu sorunun cevabını arar ve ilginç bir şekilde, tren penceresinden görünen sıradan bir doğa manzarası, kahramanımıza bunun ilhamını verir.

Tanpınar'ın dinî, tasavvufi bir içerikte olduğu söylenebilecek ender metinlerinden biri "Erzurumlu Tahsin"dir. Öyküde Erzurum'un tanınmış meczuplarından Tahsin'in geçmişi özetlenir. Tahsin portrelenirken esrarengiz bir hava verilir. Gerek meczup tiplemelerinin genel özelliği, gerekse Tanpınar'ın sürekli bizi esrarengize bulama isteği metinleri böylesi gizemli bir atmosfere iter. Tahsin'i "olağanüstü"ye veya "harikulade"ye yaklaştıran özellikleri, asil oluşu, dünyaya meyletmeyişi, temiz ve güzel oluşu, dahası hikemî konuşmalarıdır. Yazar bizi 1924 depreminde Erzurum'da yaşananlarla baş başa bırakır. Bu deprem bütün detaylarıyla verilir. Zira öykünün finalinde, Tahsin'in sözleri, bu sayede bizde büyük etki bırakacaktır. Deprem sonrasında, ölmekten korkarak evlerine giremeyen insanlardan biri de anlatıcı yazarımızdır. Şehrin kahvehanelerinden birinin bahçesinde beklediği sırada Tahsin ortaya çıkar ve büyüleyici şeyler söyler. Bunlar bir meczubu çoktan aşan sözlerdir. İnsanın doğadaki yeri konusunda karamsar sözler söyleyen Tahsin "Her şey ondan gelir ve oraya gider…" derken insanoğlu-

2 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 61.

nun derin "süluk"unu ayetlere dayanarak açıklar. Depremle ilgili anlatımların fazlaca uzatılmış olduğu hissine kapıldığımız öyküde, Tahsin'in portrelenmesi ve hayat hikâyesi dışında, onun herkesi çok etkileyen sözleri ön plana çıkar. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* kitabında belki Tanpınar'ın edebî karakterine paralel olarak birçok öykü, insana dair sorular sorar. Ama adeta "Erzurumlu Tahsin" öyküsü bu soruların cevabı gibi kurgulanmıştır. Tahsin, insanların dünyaya bağlılıklarını küçümser. İnsanın aczine işaret eder. Sıradan insanların dünyadan beklentileri vardır ve bilgeleşmiş olan Tahsin, ancak bu bağlantılardan kurtulursak dünyanın bağlarından da kurtulabileceğimize işaret eder. İslam kültüründe meczupların Allah'ın cezbesine kapılan değerli insanlar oldukları inancı çok yaygındır. Delilere veli gözüyle bakılır. Tanpınar'ın bu öyküsü tam olarak İslam geleneğindeki meczup algısına dayanır. Gizemli, ilahi olana dönük, temiz, asil, kanaatkâr, verilenle yetinen, verileni bile çok bulan ve deli olmaktan ziyade "aklından başka her şeylerini yitirmiş" bu kişiler, Erzurumlu Tahsin'de geleneğimizdeki tam ifadesini bulmuşlardır.

"Evin Sahibi" öyküsü için Hüseyin Su,

> …kahraman geriye dönüşlerle bütün ruhunu ve iç dünyasının köşe bucağına sinmiş anılarını, korkularını, kişiliğinin oluşumunda katkısı olan şeylerin hepsini yeni masal ve rüya gerçekliği ve imkanlarıyla önümüze serer. …eve adeta gerçek bir sahip gibi hükmeden yılan, bir masal kahramanı olarak kılıktan kılığa girer ve bir ölüm hâlinde somutlaşır. Yılan bir ölüm olarak kahramanın bilincine öylesine yerleşir ki, karısına boğarak öldürmesine yol açabilecek karabasanlara dönüşür.[3]

demektedir. "Evin Sahibi" öyküsü, Tanpınar'ın, esrarengizin peşine düştüğü metinleri arasında öne çıkanlarından biridir. Yazar, *Yaşadığım Gibi*'de yer alan "Kerkük Hatıraları" yazısında, bu öykünün hayatındaki anılardan nasıl kurmacaya taşındığını anlatır. Folklorik olana düşmemek için bazı değişiklikler yaptığını belirtir.[4]

Yazarın altmış sayfalık uzun öyküsü "Yaz Yağmuru" aynı zamanda ikinci kitabına adını verir. Yazar Sabri, evinin bahçesinde, bir yaz yağmuru esnasında, genç bir kadın görecektir. Kadının Sabri'nin hayatına girişi ve çıkışı yaz yağmurunun kısalığını andırır. Ancak yazarda büyük etki bırakacaktır. Eşinin ve çocuklarının İstanbul dışında olduğu sırada bu kadınla karşılaşan yazar Sabri'nin iç dünyası bu karşılaşma ile birlikte değişir. Aralıklarla da olsa kadınla zaman zaman görüşürler. Gezer ve yemek yerler. Sabri'yi her şeyden önemlisi bu gizemli kadının kişiliği, güzelliği etkilemiş gibidir. Bu

3 Hüseyin Su, "Rüya Gören Öyküler", *Hece*, S. 61, Ocak 2002, s. 359.

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yay., 2005, s. 341 vd.

gizemli kadın, hal ve hareketleriyle, çağrıştırdıklarıyla, güzelliğiyle, kendisi hakkında anlattıklarıyla ve daha önemlisi anlatmadıklarıyla Sabri'yi büyüler. Burada bilmemiz gereken, Tanpınar'ın, hemen her öyküsünde böyle estetize edilerek anlatılmış sahnelerin/kadınların/manzaraların olduğudur. Tanpınar, sadece kadınları değil hemen her şeyi estetize ederek yaşayan, deyim yerindeyse bu şekilde, dünyanın boğuculuğuna bir çözüm üretmeye çalışan bir yazardır. Burada da yaz yağmuru diye benzetme yaptığı kadın ileri derecede estetize edilir. Ancak aynı zamanda esrarengiz ve hastalıklı, dengesiz bir portre çizilir. Bu kadınla karşılaşmasıyla, yazarın iç dünyasında önemli bir çalkalanma olmuştur. Üstelik eşine ve çocuklarına ihanet ettiği düşüncesi içini kemirmektedir. Bir taraftan da tarihî romanını yazmaya çalışmaktadır. Altmış sayfalık uzun öykü dört bölümdür. Her bölümde, kadının üzerindeki esrar perdesi biraz aralanır. Sonunda, kadının tuhaf konuşmaları bir vuzuh bulacaktır. Kadının bu deniz kıyısındaki ev yapılmadan önce, burada bulunan konakta yaşadığı ortaya çıkar. Kadın öykünün sonunda bu konakta geçen hayatını bütün detaylarıyla aktarır. Hayatındaki birçok nokta böylece aydınlanır. Evin yerinde eskiden bulunan yalının yandığı öğrenilir. Kadın, yazarın hayatına girdiği gibi çıkacaktır. Ancak burada aktardığımız olay örgüsünün sembolik olarak da okunması mümkündür. Şimdi Necip Tosun'u dinleyelim:

> Öykünün görünürdeki bu hikayesine karşın, arka planda sembollerle örülmüş bir yüzleşme öyküsü yatar. Genç kadının bir zamanlar yaşadığı eve dönüşü 'maziye dönüşü'dür bir bakıma. Hayatı boyunca çocukluk anılarından kurtulamayışı, çocukluğunun peşi sıra gelişi mazinin sürekliliğine bir göndermedir. Öyküdeki konak yangını ise bir 'medeniyet değişimi/yıkımı' olarak sembolize edilmiştir. Konaktaki eşyaların yok pahasına satılması mazinin birikimlerinin 'yeni' karşısında çar çur edilmesine işaret eder. Yangının büyümemesi için ağaçların kesilmesi ise yenilikler olsa gerektir.[5]

Necip Tosun'un Tamer Kütükçü'den yararlanarak aktardığı bu alt metin okuması, kendi içinde çok tutarlı olsa da, adeta metnin ve yazarın maksadını aşan bir görünümdedir.

"Teslim" öyküsü bir yanıyla "Bir Yol" öyküsünü çağrıştırır. İnsanın nasıl bir hayat yaşaması gerektiği, nasıl bir hayat yaşanırsa doğru bir biçimde yaşanmış olacağı gibi bir sorunu içinde barındıran öykü, Emin'le entelektüel tiplemeyi örnekler. Emin, kendi içine kapalı yaşayan ama okuyup yazan ve dünyaya ilişkin farklı düşünceleri olan bir entelektüeldir. Çevresinin kendisini anlamadığını düşünmekte, yalnızlık duygusu taşımaktadır. Bir taşra

5 Necip Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Ankara: Hece Yay., 2013, s. 77.

istasyonunda, arkadaşlarıyla tren beklediği sırada yürüyüşe çıkar ve bu yürüyüş sırasında iç dünyası allak bullak olur. Zira sınıf arkadaşı Süleyman'la karşılaşmış ve bu karşılaşma onu deyim yerindeyse "yıkmıştır." Tahsil hayatından tanıdığı arkadaşı Süleyman kelimenin tam anlamıyla bir halk adamı olmuştur. Bu görüntü Emin'in içini sızlatır. Gençliğinde derin ve önemli meselelerin ardına düşmüş görünen Süleyman, şimdi sefil durumdadır. Kırsalda yapılan uzun yürüyüşten sonra Emin yeniden arkadaşlarının yanına döndüğünde içindeki bazı düşünceler değişmiştir. Cebbarzade isimli arkadaşına istediğini yapacağını söyler. Oğluyla konuşacak ve oğlunun Cebbarzade'nin isteklerini kabul etmesini sağlayacaktır. Entelektüel olanla sıradan ama kabul görmüş olan arasında, entelektüel olanı tercih etmiş olan Emin, artık teslim bayrağını çekmiştir. Bu durum, Cebbarzade'yi şaşırtır. Hüseyin Su, öykü hakkında şunları söyler:

> Tanpınar'ın 'Teslim', 'Bir Tren Yolculuğu' ve 'Fal' adlı üç öyküsü de öykü dünyasının kıyılarında oluşan küçük öyküler olarak yine onun dil, üslup, duyarlılık, olay örgüsü, kişilerinin yaşadıkları öykü dünyaları ve insani halleri itibariyle birer Tanpınar öyküsüdürler. … Gerçek sanatçının duyarlılığı, büyük şehrin dışında, kasaba hayatının tekdüzeliğinin yanıltıcı huzuruna kendini kaptırarak ikinci bir hayatın akışına bir tür iç huzuru ile yelken açan kahramanların etkileyici sükûneti, yine çocukluk korkuları ve hassasiyetleri ile ruhtan bedene doğru yapılan yolculuklar, yer yer gerçekçi anlatımın egemen olduğu belirgin hayat çizgileri, adeta yaşadıkları rüyayı oynayan tiyatro trupunun kişileri, dünyamızı güzelleştirip rüyalarımızı şekillendirerek sürüp gider.[6]

Sevim Kantarcıoğlu'nun Tanpınar'ın öyküleriyle ilgili olarak yaptığı incelemede de, "Teslim" öyküsüyle ilgili çok değerli yorumlamalara rastlarız. Kantarcıoğlu, Tanpınar'ın, bir Cumhuriyet aydını olan Emin'in "ruhsal ve sosyal çıkmazını" işlediğini belirtir:

> Bir grup politikacıyla birlikte taşraya yapmış olduğu bir geziden dönen Emin, birdenbire içinde yaşadığı toplumdan ve kültürden kopukluğunu, ona yabancılaşmış olduğunu, sefaletini ve yalnızlığını kavrar. Asıl önemli olan şey ise, onun halkından, kültür konisinin tabanından kopuk oluşunun sebebi olarak kendi parçalanmış ve bütünlükten yoksun olan benliğinin yarattığı soyut idealizminin bir işe yaramadığını anlamasıdır.[7]

Kantarcıoğlu, yazarın bu öyküyü sonlandırma biçiminin Türk aydınına yöneltilmiş bir eleştiri içerdiğini de belirtir.

6 Su, "Rüya Gören Öyküler", s. 361.

7 Sevim Kantarcıoğlu, *Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*, Ankara: Akçağ Yay., 2004, s. 156.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü gibi, mizah dilinin başyapıt örneklerini vermiş olan Tanpınar, öykülerinde de zaman zaman çok başarılı mizah örnekleri verir. "Acı Badem'deki Köşk" öyküsü, yazarın mizaha ulaşmak istediğinde bunu ne kadar zarif bir biçimde başarabildiğini gösterir. Anlatıcının annesinin dayısı olan Sani Bey, çeşitli icatlar yapmak için çaba harcayan biridir. İcat ettiği şeylerin aslında daha önceden var olduğunu öğrendiği zaman yaşadığı şaşkınlık Sani Beyi komik durumlara düşürür. Sani Bey, kendi evini hırsızlardan korumak için eve gülünç bir hal vermiştir. Bir merdivenin nerede başlayıp nerede bittiğini kestirmek zordur. Sani Beyin komik portresini büyük bir vukuf ile çizen yazar, bize dilediği zaman mizahı nasıl yakalayabildiğini gösterir. Bu öyküyle ilgili bir yazı yazan Orhan Okay, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi 'Acıbadem'deki Köşk' de bana hep yaşayışımızı kolaylaştırmak için bir yandan da sıkıcı bir teferruata boğulan medeniyetimizin bir parodisi gibi gözükmüştür." der.[8] Bu öykü de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi, son dönem Batılılaşma hareketlerinin "zehirli bir ironi" ile eleştirisidir.

Tanpınar'ın okurun merak duygusunu sonuna kadar kamçıladığı ve final sahnesinde her şeyi bütün sarahatiyle ortaya koyduğu öyküsü "Rüyalar", adeta bir Ömer Seyfettin öyküsü kadar açık bir biçimde finaldeki şaşırtıcılık üzerine kurulur. Öykünün neredeyse her sayfasında içimizdeki soru işareti bir basamak olsun gelişir. Yazarlık yapan Cemil, ailesiyle birlikte mutlu bir hayat sürer. Ancak rüyalarında huzursuzdur. Adım adım kendisini huzursuz eden rüyalar açılır. Âdeta her gece bir bilinmez olan rüyaların başka bir cephesi aydınlanır. Giderek bu belirsiz rüyalarda bir kadın yüzü ortaya çıkmaya başlar. Her adımda bu kadın yüzü veya bedeni daha da belirginleşir ama bir türlü sır çözülmez. Her öyküsünde olduğu gibi, bu öyküsünde de Tanpınar, "esrarengiz"in peşine düşer. Harikuladenin sırrını çözmeye çabalar. Öykünün sonunda, uzun öykü metni boyunca celp edilen merakımız tatmin edilir. Bir genç kız intihar etmiştir. Bir arkadaş grubu, bu genç kızın ruhunu çağırmaktadır. Bu durumdan muazzep olan genç kızın ruhu yazar Cemil'i yardıma çağırır. Mesele bu şekilde açıklanır. Öykünün polisiye havası ve eyleme dönük tarafı Tanpınar'dan çok fazla beklemediğimiz özelliklerdir. Bir paragraflık bölümde bile öyküde neler olup bittiğini merak etmediğimiz bir an yoktur. Bu sebeple sürükleyiciliği bakımından takdir edilesi bu öykü, belki de finalindeki, sarahat sebebiyle eleştirilebilir:

> Biliyor musun? dedi. Benim müdür muavini sizin o taraflarda oturuyor. Haftada bir defa onlarda toplanıyoruz. Kaç defa sana haber göndermek istedim. Münzevidir, bir yere çıkmaz, dediler. Tasavvur et, kardeşim, ben böyle şeylere pek inanmam ama, öyle bir medyum var ki… Bir de ruh bulmuşlar. Selma adında bir

8 Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı*, İstanbul: Dergâh Yay., 2010, s. 238.

> kız intihar etmiş. Hem de yeni … İki aydır çağırıyoruz, her şeyi söylüyor, ne sorduksa ama hepsini …[9]

Yaz Yağmuru isimli öykü kitabının öykülerinden biri olan "Âdem'le Havva", Tanpınar'ın estetik düzeyi en yüksek metinlerindendir. Her sahne, her varlık, her olay büyülü bir dille anlatılır. Buna rağmen bu öykünün büyülü gerçekçilik olarak değerlendirilmesi pek mümkün değildir. Zira metnin başından sonuna değin gerçek dışı sahnelerle karşılaşırız. Bu sebeple metne fantastik demek daha mümkündür. Âdem'in uykuda olduğu sırada Havva'nın yaratılması ve Âdem'le karşılaşması öykünün en ilgi çekici sahneleridir. İlerleyen sayfalarda, dünyaya indiklerini görürler ve "kader" dönemi başlar. Yani insanoğlunun dünyadaki serüvenine izin verilmiştir. Tanpınar, kutsal kitaplarda birçok detayı verilen meşhur Âdem kıssasının Havva'nın yaratılışı bölümünü ön plana alarak bu kıssayı yeniden kaleme getirmiştir. Postmodern literatürde "yeniden yazım" olarak nitelenen bu uygulamada, yazarın kutsal kitaplardaki kıssaların akışını aynen takip etmemesi öyküye bir üstünlük kazandırmıştır. Kıssaların çizgisini değiştirmeden öyküye dönüştürse idi, şüphesiz, Tanpınar'ın metinler arası deneyimini yetersiz bulacaktık. Zira geleneksel anlatıların değiştirilmeden yeniden yazılması büyük bir önem arz etmez. Ama onlara çağımızdan bir şeyin katılarak kıssanın yeniden canlandırılması farklı bir anlam ifade eder. Tanpınar'ın bu öyküdeki hedefini Mehmet Kaplan şöyle ifade etmiştir:

> Tanpınar'ı bu kıssada ilgilendiren kadın ile erkek arasındaki derin münasebettir. O, kıssayı, bu münasebeti ortaya koymaya yarayan bir vasıta olarak kullanır. Başka bir deyim ile Âdem'le Havva kıssası, Tanpınar için bir inanç konusu değil, derin manalı, güzel bir semboldür. Bundan dolayı o, kıssaya olduğu gibi uymaz, kendisine göre değiştirir ve ona yeni bir mana verir. Tanpınar, bir din tefsircisi değil, bir sanatçıdır. … Tanpınar'ın hikâyesinin ana fikrini bir cümle ile özetlemek mümkündür: Kadın, güzel, sıcak, her şeyin yerine geçebilecek bir varlıktır.[10]

Kadını Âdem'in aynası olarak gören Tanpınar, bütün eserlerinde kurmak istediği rüya estetiğini bu öyküde harikulade bir biçimde kurar. Öykülerinde "harikulade" olanın peşindedir. Öykü baştan sona gücünü kutsal metinlerden alan bir fantastiğe dayanır.

Bir tiyatro trupunun yoksul oyuncularına odaklandığımız "Bir Tren Yolculuğu" öyküsünde, yazarın temel motivasyonunun yoksul tiyatro oyuncularının acıklı hallerini öne çıkarmak olduğu söylenebilir. Bunlardan, Zeynep adında, genç, güzel, yetenekli, herkesin kıskançlığını çeken oyuncu, talihsiz

9 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 256.

10 Mehmet Kaplan, *Hikaye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yay., 2000, s. 156-157.

bir kazada hayatını kaybetmiştir. Bu kaza sonrasında, anlatıcımız, tiyatronun yaşlı oyuncularından birinden, olup bitenleri dinler. Bu sırada hep beraber tren yolculuğu yapılmaktadır. Bütün öykü bu tren yolculuğu sırasında geçer. Her şey olup bitmiş ve olanlar, yaşlı bir oyuncu tarafından anlatılmaktadır. Anlatıcımızın oyunculara acıdığı, onlar için üzüldüğü öykünün sonundaki cümlelerden daha iyi anlaşılır. "Jül Sezar" oyununu oynamaya hazırlanan bu yoksul oyuncuların hal ve kıyafetleri, oyunun isminin çağrıştırdıklarından oldukça uzaktır.

İkinci kitabının sonunda yer alan "Yaz Gecesi" öyküsü, araştırmacılar tarafından üzerinde çokça durulmuş metinlerdendir. Sebebi ise, öyküde gerek Joyce'a, gerekse Freud'a göndermeler olmasıdır. Bu öyküyle ilgili yazı yazan Süha Oğuzertem, öykü ile Joyce'un "Kız Kardeşler" öyküsü arasındaki bağlantılara dikkatimizi çeker. Anlaşılması zor, "Yaz Yağmuru"ndaki gibi geçmiş anlatısıdır.[11]

Buraya kadar verdiğimiz örneklerden hareketle, Tanpınar'ın öykülerini yazarken hangi motivasyonlara sahip olduğu sorusunu belli başlı öyküleri için soralım ve cevaplamaya çalışalım:

"**Abdullah Efendinin Rüyaları**": İnsanın kararını kendisinin veremediği, ölçüsünü kendisinin çizemediği sınırlar içine hapsoluşu ve bu mahpusluktan olağanüstü bir biçimde kurtulmanın yollarını arayışı. Karakter ve mizacının, ruh ve bedeninin hapishanesinden sıyrılıp kendisine yepyeni bir kişilik inşa etme hayali, bu öykünün, yazarı harekete geçiren muharrik gücüdür.

"**Geçmiş Zaman Elbiseleri**": Hal ve hareketleri, giyimi ve sözleri ile tamamen zamanın dışından dünyamıza düşmüş gibi bir görüntüsü olan öyküdeki genç kız karakteri, metinlerinde harikuladeye ve esrarengize ilgi duyan Tanpınar'ın bu öyküyü yazarken itici gücü olmuş olmalıdır. Gerek sıra dışı bir kadın olması gerekse estetize edilerek çizilmesi, Tanpınar öykülerinde gördüğümüz alışılmış reflekslerdendir.

"**Bir Yol**": Bu öyküde de yazarın içine sıkıştığı hayattan, yaşama şartlarından kurtulma ve bambaşka hayatlara yelken açma arzusu, "Abdullah Efendi" öyküsündeki gibi, metni oraya çıkartan önemli bir motivasyondur.

"**Erzurumlu Tahsin**": Öyküler toplamı içerisinde farklı bir yerde duran bu metin, gerek esrarengizin gerekse harikuladenin peşinde olan yazar için, öyküye adını veren meczubun bir fırsat olduğunu düşünmemize sebep olur. Tahsin, düşünceleri, kişiliği, sözleri, yaşantıları, davranışları ile karşımızda

11 Süha Oğuzertem, "Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar", *Kitap-lık*, S. 40, Mart-Nisan 2000, s. 34- 41.

çok tuhaf ama hayranlık duyduğumuz bir renkli karakterdir. Hem gizemli hem de ilginçtir.

"**Evin Sahibi**": Musul'da doğan bir çocuk, daha kendisi dünyaya gelmeden önce, ailesinin başına tebelleş olan, aklının ermediği dönemlerde, babasını ve annesini öldüren, bütün hayatına damgasını vuran bir efsanevi yılandan bahseder. Yılanın etrafında gelişen esrarengize bulanmış rivayetler, sonunda anlatıcımızın da hayatının mahvına sebep olacaktır.

"**Yaz Yağmuru**": Öyküye adını veren metaforla ifade edilen genç kadın, gerek güzelliği gerekse dizginlenemez tuhaf karakteri ile Tanpınar'ı harekete geçirmiş gibidir. Gerek bu kadının güzelliği gerekse kadınla başlayan ama ilerlemeyen gönül ilişkisi, yazarın bütün eserlerinde bir biçimde gördüğümüz, "realiteden kaçış" için bir sebep teşkil etmiştir.

"**Teslim**": Bu öykü, derin yapısında, hayatta insanın nasıl var olabileceği, gerçek bir "oluş"un nasıl mümkün olabileceğini tartışır. Emin, entelektüel heyecanlarını yitirmemiş biriyken, bir gün arkadaşı Süleyman'a tesadüf eder. Süleyman ise tersine hayattaki iddialarından vazgeçmiştir. Bir hayatı doğru yaşamanın nasıl mümkün olacağı sorusu öykünün motivasyonu gibi durur. Öyküyle ilgili Kantarcıoğlu'nun yorumlarından yukarıda bahsedilmişti.

"**Acıbadem'deki Köşk**": Tanpınar'ı bu öyküyü yazmaya iten bir sebep, anlatıcının annesinin dayısı olan Sani Beyin son derece ilginç tiplemesi ise bir diğeri de Sani Bey üzerinden yaşadığımız hayatların derbederliğinin, düzensizliğinin eleştirisidir.

"**Rüyalar**": öykünün her sayfasında yazar Cemil'in gördüğü karışık rüyalar sarahat kazanır. Başından beri okurun kamçılanan merakı finalde giderilir. Rüyaların hayatımıza dokunan gizemli yönü, bu öykünün yazılma motivasyonu olur.

"**Âdem'le Havva**": Kutsal metinlerden hareketle ve fakat ona yeni bir ruh üfleyerek yazılmış olan bu öykünün motivasyonu, başından sonuna kadar devam eden harikuladeliklerdir. Âdem, Havva, çevresinde olup bitenler, dünya hayatının başlayışı gibi bütün gelişmeler veya kişiler harikulade duygumuzu kamçılar.

Son olarak şunları belirtelim: Tanpınar, öykülerinde bir güzellik duygusu yaratmaya çalışır. Öyküyü kurgularken temel motivasyonu bizde bir estetik duygusu yaratmaktır. Bunu başarabilmek için öykülere giren hemen her şeyi bir mercek içinden görmek ve göstermek ister. Bu mercekte hiçbir şey hayatta olduğu gibi değildir. İnsanlar, nesneler, doğal unsurlar olduğundan

çok daha güzel, estetik çizilir. Tıpkı şiirlerinde olduğu gibi, bildiğimiz, gördüğümüz, sıradan dünyaya mahkûm olmaktansa, hayale, rüyaya, estetik olana, adeta bu dünyanın dışında bir yere bizi çekmeye çalışır. Burada bizi götürmeye çalıştığı yerin ideal bir yer olduğunu söylemek mümkündür. Yazar harikuladenin peşindedir. Esrarengiz olanı önemser. Okurlarını gizemli bir yere doğru çeker. Büyülü gerçekçiliği, fantastiği kurmaya çabalar.

Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* kitabında detaylı bir biçimde temellendirdiği gibi, Tanpınar'ın motivasyonlarından biri de "realiteden kaçış"tır. Dünyadan, hayatın sıradanlığından, tekdüzeliğinden sıkılan benlik, kendisine güzel, harikulade, sıra dışı, olağanüstü, olağan dışı, fakat muhayyel olan bir dünya yaratır. Rüyalar âlemi, güzellik duygusu, entelektüel derinlik, entelektüel meşguliyetler bu muhayyel dünyanın unsurları olmalıdır.

Yazarın bir başka motivasyonu da hayatın ve dünyanın tüm durağanlığına ve sıradanlığına direnerek hayatımızı nasıl entelektüel bir yaşantıya dönüştüreceğimiz sorusudur. Hayatın olağan, durağan akışına kapılmış insanlara acıyıcı bir bakışla bakan yazar, anlatıcılarını ve bazı kahramanlarını, buna direnen bir çizgide oluşturur. Sıradan ve olağan olana mesafeli, elit, entelektüel bir yerden bakarlar dünyaya. Buna direnmiş veya direnmemiş insanların öykülerin konusu olduğunu görürüz. Tuhaf olan veya acıklı olan da Tanpınar için değerlidir. Garip, komik, ilginç, alışılmamış, sıra dışı olana yönelir. Bunları yaparken zaman zaman öykü türünün sınırlarını çiğner. Bazen bir roman parçası okuduğumuz kanaati uyandırır. Bazense öykünün yarım kaldığı hissini kapılırız. Roman için başlanmış da uzun öyküde karar kılınmış gibidir bazı metinler. Sanatkâr portresinin bütün yansımaları öykülerinde de görülür.

Yazarın toplam on altı öyküsüne bakıldığında, bu öyküleri ona yazdıran motivasyonları böyle anlamak mümkünken, bazı öykülerde mizaha ulaşmak, bazılarında medeniyet eleştirisi yapmak, bazı öykülerde ise kendi kültüründen kopmuş Türk aydınına yönelik eleştirilerde bulunmak gibi sebeplere de rastlanabilir.

KAYNAKÇA

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yay., 2013.

_____, *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yay., 2005.

Su, Hüseyin. "Rüya Gören Öyküler". *Hece Dergisi*. S. 61, Ocak 2002: 361.

Kantarcıoğlu, Sevim. *Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*. Ankara: Akçağ Yay., 2004.

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yay., 1982.

_____, *Hikaye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yay., 2000.

Tosun, Necip. *Öykümüzün Kırk Kapısı*. Ankara: Hece Yay., 2013.

Okay, Orhan. *Bir Hülya Adamının Romanı*. İstanbul: Dergâh Yay., 2010.

Lekesiz, Ömer. *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*. Cilt 2. İstanbul: Şule Yay., 2017.

Oğuzertem, Süha. "Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar". *Kitaplık*. S. 40, Mart Nisan 2000: 34- 41.

“Gerçeklik Yurttaşı” Olmak İçin Kurmacadan Taşma: Tanpınar’ın Roman Kahramanlarına Yazdığı Mektuplara Dair

Ahmet Sarı

Prof. Dr., Erzurum Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Klasik romanda anlatı kudretine sahip klasik yazarlar okurlarından; modern, postmodern yazarların okurlarından bekledikleri dikkati, gayreti, metne katılımı beklemezlerdi. Şiddetli yağmurda akan yağmur sularına kapılmış dal parçacığı kendini o akışa nasıl teslim ederse edebiyatsever, kitapsever klasik okur da kurmacanın tek varisi ve erki çokbilmiş, çok deneyimli anlatıcıya kendini öyle teslim ederdi. Yüzyıl sonu (fin de siecle) hele de Arthur Schnitzler’in “Bayan Else” (Fräulein Else), “Hat Bekçisi Thiel” (Bahnwärter Thiel) nuvellerine kazandırdığı iç monolog ve James Joyce’un “Ulysses” romanında uyguladığı bilinçakışı tekniği ile romanlarda biçim/biçem yeniliklerine de gidildi. Daha sonra Oulipo grubu başta olmak üzere, 1980 sonrası postmodern dönemde yazarlar artık klasik anlatma kudretine yaslanmak yerine romanda farklı kriterler arar oldular. Postmodern romanlarda dağılan anlatıcı-özne, kolajlar, pastijler, ironiler, okuru şaşırtan yazarına hayran olacağı oyun kudreti kurmacanın önemli unsurları hâline geldi. Schnitzler’in iç monoloğu ve Joyce’un bilinçakışına Tanpınar’ın yetiştiği ama Türkiye’ye Batı’dan biraz da geç geldiğinden postmodern dönem kurmaca oyunlarına ve yazı biçimlerine yetişemediğinden bu sözünü ettiğimiz romanda en yeni gelişmelerden elbette Tanpınar’ın haberi olmayacaktı.

Tanpınar’ın Fransızcası olduğundan onun sıkı bir okur olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyatçıyı ve romancıyı güçlendiren, birikimine birikim katan, yeni biçem/biçim örneklerini takip edebileceği mecranın bol bol okumak olduğu unutulmayacak olursa Tanpınar’ın batıyı takip etmeyen, kendi içine kapalı bir aydın olduğunu söylemek ona haksızlık olurdu. Sadece kendi kültürüyle ilgili her anlamda derinlikli okumalar değil, sahih aydın olmanın

unsurlarından biri olan bir kuş gibi iki kanatlı oluş; biri kendi kültürüne, diğeri de batı kültürüne açılan bir entelektüel durum söz konusudur Tanpınar'da. Tanpınar bu bağlamda Itri'yi bildiği gibi Bach'ı; Dede Efendi'yi bildiği gibi Debussy'yi bilir. Batı kültürüne açılmayı, Batı metinleri okumayı bir aşağılanma kompleksi olarak değerlendirmez. Kültürüne kültür katmak ve derinlikli bir bakış açısı kazanmak, daha doğrusu bir "estet" olmak için bunu şart bilir. Tanpınar'ın bu okumaları ki kendi çağında, elbette yüzyıl sonu edebiyatta yenilikleri de takip etmesini sağlamış, klasik edebiyatta gerçekleştirilen üslup ya da usule alternatif en azından romanda nasıl yenilikler yapacağı üzerine düşünmüştür. Yaşadığı zaman için gerçekten de *Mahur Beste* romanının, *Huzur*'un, *Sahnenin Dışındakiler*'in yeri çok değerlidir. Romanlarının anlatı unsurları, klasik roman biçimi yanında bunlardan daha ziyade *Mahur Beste*'nin başkahramanı Behçet Bey başta olmak üzere kendi roman kahramanlarına, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde olduğu gibi Halit Ayarcı ağzından Hayri İrdal'a yani kendi romanlarında yer alan kahramanları arasında mektuplaşmalara; kendi roman sınırlarını aşıp Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* roman kahramanı Ahmet Cemil'e; Türk roman sınırlarını aşıp Batıya açılıp Molière'in bir kahramanı olan Tartuffe'a, *Tartuffe ile Mülakat*'a varacak kurmacanın sınırlarını gerçekliğe açma denemeleri mevcuttur.

Tanpınar'ın *Mahur Beste*'nin sonunda Behçet Bey'e yazdığı mektubun (1944), yine iki roman kahramanının birbirlerine yazdığı mektubun; başka bir yazarın romanında bir başkahramana, Ahmet Cemil'e yazdığı mektubun (1933) ve Molière'in Tartuffe'una yazdığı mektubun (1937) birbirine yakın zaman olduğu ve Tanpınar'ın ölüm yaşı olarak da Türkiye'de postmodern edebiyata yetişemediği düşünülecek olursa romanda hele de kurmacada gösterdiği bu ilginç metinlerarası ilişkiler ya da üstkurmaca etütleri Ahmet Mithat'ın *Müşahedat*'ı ve *Hayal ve Hakikat*'ı da göz önüne alınacak olursa bu iki yazarımızın Batıyı iyi takip ettiklerini bizlere gösterir. Tanpınar'ın bugün el yazmalarına bakıldığında rötuşlarından, silme ve eklemelerinden, kendine yaptığı tashihlerden, dilediği, arzu ettiği ifadeyi bulana kadar defalarca onu deneme çabalarından onun mükemmelliyetçiliği görülebilir. Bu mükemmelliyetçilik romanda ya da yazdığı hangi türse kurduğu cümleyi defalarca yazı temrinleriyle değiştirip demlenmeye bırakmasıyla onun lineer bir okuma ve yazmayı seçmediği, metinlerarasılıkla, üstkurmacayla, eserlerinde hele de romanlarında fazlasıyla görülen ironiyle çağının önünde sahih bir yazar olmayı seçtiği söylenebilir.

Edebiyatın hele de romanın zamandan zamana değişen bir yığın kadim unsurları varsa bunlardan birinin kesinlikle edebiyatın yıllarca hayal ile hakikat, kurmaca ile gerçek sınırlarını kaldırmaktan yana bir çaba olduğu dil-

lendirilebilir. Yazının girişinde klasik yazarların yazma kudretini bir ırmak ve çağıldayan bir akışa, akış zorunluluğuna bağlamıştım, modern sonrası, postmodern yazarların gayretlerinin biri de hayal ile hakikatin, kurmaca ile gerçeğin sınırlarını ortadan kaldırmak olduğu bilinir. Orhan Pamuk'un romanlarında sıklıkla gördüğümüz bu tarz, hele de *Masumiyet Müzesi* romanıyla bir romandan fışkırmış, İstanbul'da kendine gerçeklikte yer edinmiş bir müze, aynı adlı romanın kurmaca gerçekteki eşyalarını, nesnelerini okura bizatihi sunmaktadır. Böylelikle okur aslında müzeye girmekle kurmacaya, *Masumiyet Müzesi* romanına girmekte ve kurmaca iklimde bir yurttaş olmaktadır. Bunun tersi de dillendirilebilir. Orhan Pamuk *Masumiyet Müzesi* romanında romanın kurgu iklimini gerçekliğe taşıdığından aslında roman kahramanlarını da Kemal'i, Füsun'u bir yönüyle *gerçeklik yurttaşlığı*na çekmektedir. Füsun'una ait eşyalara okur gerçeklikte dokunabiliyorsa, onu görebiliyor, kendi gerçekliğinde ona canlı kanlı bir yakınlığa sahip oluyorsa Füsun da normalde gerçekliğe taşınmış sayılmaktadır. Kemal bir kurmaca karakteri olarak *Masumiyet Müzesi*'nde Orhan Pamuk adında bir dostunun olduğunu, bu dostunun son zamanlarda müzelerle ilgilendiğini, Füsun'a ait yıllarca sabırla toplanmış bütün nesnelerin, eşyaların ona verilerek bir müze oluşturulacağını dillendirmiş, bunu kurmaca gerçeklikte dillendirmiş ve Pamuk da bunu gerçeklikte yapmışsa kurmaca gerçekliğe çekilmiş demektir. İşin başka bir ilginç yanı da okurun kitabı okumakla kurmacadan gerçekliğe çıkış kapısını bulamadığı, ancak *Masumiyet Müzesi*'ni gezdikten sonra gerçeklikte yer edinen müze kapısından çıktığında kurmacanın, romanın bitmesidir. Orhan Pamuk dolaysıyla bir roman olarak yazdığı *Masumiyet Müzesi*'ni İstanbul gerçekliğinde ve bizim gerçekliğimizde bir gerçekliğe çekmeyi başarmıştır.

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* metni roman olarak basıldığında Pamuk ile röportaj yapmaya giden gazetecilerin Pamuk'u İstanbul'da, İstiklal Caddesi ile Tophane arasında, Füruzağa Mahallesi, Çukurcuma Caddesi üzerindeki 3 katlı tarihi bir bina üzerinde çalıştığını gördüklerinde metnin bir yapıya, konstrüksiyona dönebileceğini asla düşünmemişlerdir. Romanın içindeki bütün kurmaca eşyaların gerçeklikte, müzede sergileneceğini; romanın bu hâliyle bize bir yapı olarak dokunabileceği, gerçeklikte yer edineceğini tahayyül bile edememişlerdir. Kemal Basmacı adlı başkarakterin akrabası olan Füsün'a aşık olmasıyla zamanla, evine gittiğinde, gündelik hayattaki ilişkilerinde fetiş derecesinde bir sapkınlıkla ondan topladığı eşyaların, nesnelerin bir müzede sergilenmesini kurmaca gerçeklik içinde Orhan Pamuk'tan, eserin yazarından dilemesi; Orhan Pamuk'un da kendi gerçek kimliğiyle yine kurmaca içinde ona yardım etmek, müzeyi kurmak için Kemal ile ilişkisine dek roman aynen Tanpınar'ın karakterlerine karşı geliştirdiği ilişki gibi bir durum arz eder. Orhan Pamuk gerçeklikten kurmacaya

kendi ismiyle girerek kurmacayı gerçeğe çeker. Sadece Kemal'in Füsun yadigârı nesnelerini kurmacadan gerçeğe, müzeye taşımaz. Orhan Pamuk'un da romana eklemlenmesi ile roman ve gerçeklik düzlemleri birbirine girer. Okur İstanbul'da müzeye gidebildiğine, içini gezebildiğine göre romanın nerdeyse bütün eşyalarını, maddelerini görebildiğine, onlara dokunabildiğine göre; Orhan Pamuk da gerçek kimliğiyle romana eklemlendiğine ve Kemal'e müzeyi kurmada yardım ettiğine göre romanın kurmacalığı başarılı bir şekilde gerçek düzleme taşınmış demektir.

Milenyum dönemi romancılığında bu bağlamda sanatlarda, sinemada, romanlarda da bu hayal-hakikat sınırlarının kaldırılmasının, yazarın gerçeklikten kurmacaya sarkmasının ya da kurmaca karakterlerin "gerçeklik yurttaşı" olmak için (tam tersi de geçerlidir) çaba göstermelerinin önemi yadsınamaz.

Roman gücünden, bilgi birikiminden, estetliğinden, uygarlık bilgisinden, monografılığından, çok eleştirilse de şairliğinden kuşkumuzun olmadığı Tanpınar'ın peki kahramanlarını ciddiye alıp, onları kendi gerçeklik düzlemine kazandırmasının anlamı ne olabilir? Bir romancı olarak sıkı bir roman örmenin coşkusuna kapılıp gerçekliği yitirdiğine mi yoracağız bu durumu? Kurmaca karakterlerinin, inandığı ve sevdiği yerli yabancı başka yazarlara ait kurmaca karakterlerinin anlatıdaki canlılığına, diriliğine, onlarda kurmaca evrende aşırı belirmiş gerçekliğe taşmak dileyen yaşama arzusuna mı yoracağız? Karakterleri o denli gerçekçi anlatıldıklarından Mikelanj'ın yonttuğu Musa heykeline onun yaşadığı vehmiyle "Yürü!" demesi durumu gibi bir inanca mı yormalıyız? Freud'a göre yazarlar biraz da nevrotik şahsiyetler olduklarından saatlerce, günlerce, aylarca, senelerce zihinlerinde dönen, kafalarında yarattıkları bu karakterleri gerçekte yaşadığı vehmine mi yoracağız?

Balzac, 18 Ağustos 1850 yılında hastalandığında hasta yatağında "Bianchon! Bana Bianchon'u çağırın, beni ancak o iyileştirebilir!" diye bağırır. Doktor Bianchon Balzac'ın yanına getirilemez çünkü gerçek yaşantıda bir doktor çağırmak yerine Balzac gerçekliği artık yitirdiğinden romanlarındaki kurmaca bir doktor karakterini kendine bakması, kendini sağaltması, iyileştirmesi için çağırmaktadır. Balzac hasta yatağında kendi yarattığı, kurmaca karakteri doktor Bianchon'u çağırmaktadır. Gerçekliği ile romanlarında bizleri büyüleyen Balzac'ın kendi gerçekliğine hayali olanı, kurmaca evreni katması bu bağlamda dikkate şayandır.

Günde on altı saat yazı yazıldığında insanın hangi dünyada olduğu birbirine girer; yazar gerçek dünyada mı nefes aldığına, kurmaca dünyada mı soluklandığına şüphe duymaya başlar. Tanpınar'ın doğurganlığının ya da

yazma için öz yıkımının Balzac kadar olduğu söylenemez kanaatindeyim. Balzac'ın *İnsanlık Komedya*'sında (*La Comedie Humaine*) doksanın üzerinde yazdığı roman düşünülecek olursa, edebiyata kazandırdığı binlerce karakterin zihnini, gerçeklik düzlemini yitirmesine neden olduğu söylenebilir. Tanpınar'ınki gayriiradi, bir delilik durumu, sekerat hâlinde melekelerin kaybı nedeniyle Balzac'ta olduğu gibi bir gerçeklik kaybı değildir. Tanpınar, dediğimiz gibi dönemi için de çok yeni, modern sayılacak romanda bir tarz, bir biçim temrini gerçekleştirir. Karakterleri *gerçeklik yurttaşı* kılarak hayal ile hakikat düzlemini ortadan kaldırmaya, kurmaca ile gerçek sınırlarını tartışmaya açmaktadır.

Yazarın yazma süreci ne kadar derinleşirse roman kahramanları kendilerini ne denli metinde gerçekçi gösterirlerse, yazarın kudreti ile gerçekçi ete kemiğe büründürülürse kendi kaderlerini, yaşamlarını kazandıkları, özerkliğe kavuştukları da görülebilir. Kurmaca karakterlerin yazarlarına serzenişe kadar varan bu yüzsüzlüğü, yazarın kaleminden zamansız bir şeyler talep etmekte, yazarın dikkatini (Behçet Bey'de de olduğu gibi) hep kendi üzerlerinde arzu etmekte, bu bağlamda kurmaca bir metin karakteri olmalarına bile bakmadan yazarlarına soluk aldırmamaktadırlar.

İngiltere'de Durham Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmada, Edinburgh Uluslararası Kitap Festivali katkısıyla da 181 yazar kendi yarattıkları kahramanlarla deneyimlerini anlatmaları istenmiştir. Yazarlar hatta halüsinasyona eğilimli olup olmadıklarını etüt eden bir anket bile doldurmak durumunda kalmışlardır.[1] Sonuç dikkate değerdir. Yazarların çoğu kendi yarattıkları karakterleri, sahip oldukları bütün maddi-manevi özellikleriyle görüp duymaktadırlar. Kurmaca karakterler kendi yaratıcılarının elinden kurtulurlar, bağımsız ve otonom bir şekilde davranırlar. Yazarlardan biri bu habere göre şöyle bir demeç vermiştir: "(Yarattığım figürler A.S.) ilkin benim kontrolüm altındalar. Kendilerini çok gerçekçi hissettiklerinde artık iş tersine döner. Ben onları takip etmek durumunda kalırım ve onları komuta etmeyi umarım." Bir başka yazar ise: "Şu sıralar kitaplarını sadece yarısına kadar planlıyorum. Karakterlerin yazma sürecinde hikâyeyi ele geçirdiklerini bildiğimden zihnimde ne tasarlasam bunun faydasız, bir işe yaramayacağından böyle yapıyorum." Bu 181 yazarın üçte biri hatta yeni kitaplara yönelme durumlarında bile eski karakterlerinin seslerini duyduklarını dillendirirler. Hatta neredeyse yeni kitabı yazma sıkıntısı çektirene kadar seslerini yükselttiklerini bile dillendirmişlerdir.[2]

1 Anna Gielas, "*Hier spricht deine Romanfigur!",* (Burada Roman Figürü Konuşuyor!), 07 Ağustos 2020. https://www.psychologie-heute.de/leben/artikel-detailansicht/40710-hier-spricht-deine-romanfigur.html, Erişim tarihi 03.01.2022.

2 Anna Gielas, *"Hier spricht deine Romanfigur!",* (Burada Roman Figürün Konuşuyor!),

Aslında Tanpınar'ın kendi roman kahramanları ve başka roman kahramanları ile konuşmasının kökeni Pygmalion mitine geri götürülebilir. Pygmalion, Kıbrıs adasında hayatını devam ettiren mütevazı bir yontu sanatçısı, heykeltraştır. Venüs'e saygı göstermeyen zamane kadınları onun lanetine uğradıklarından hep ahlak yoksunu olmuş, Pygmalion da bunların arasında kendine evlenecek bir kadın bulamamıştır. Ahlak yoksunu kadınlarla evlenmek yerine bekâr kalıp kendini sanatına veren Pygmalion sanatında derinleşmeyi seçmiştir. Sanatında derinleştikçe becerisi de artan Pygmalion aradığı kusursuz güzellikte genç kadın heykelini yapmış, onu güzel giysilerle, mücevherlerle süslemiştir. Pygmalion kendi yarattığı güzele, eserine âşık olmuş, kendi kurmaca karakterine meftun olmuştur. Venüs adına düzenlenen festivale evde sevdiği, aşık olduğu heykeli bırakarak gönülsüzce giden Pygmalion'un içinden geçirdiği dua kabul olur. Tanrılardan evdeki eserine benzer bir eşi kendine lütfetmesini dua etmiştir. Venüs duasını kabul eder. Festival bittiğinde, Pygmalion evine döndüğünde, heykelini özlediğinden onu candan öptüğünde eserinin, heykelinin canlandığını görür. Sosyal çevresi çok geniş olmasına, arkadaş ve dostları fazla olmasına rağmen bazen kendini yapayalnız hisseden, ömrü boyunca Pygmalion gibi evlenmeyen, bekâr kalan ve kendini sanatına adayan Tanpınar da aynen Pygmalion gibi kendi sanatı ile (romanlarıyla, hikâyeleriyle, şiirleriyle, edebiyat kuramı yazılarıyla, şehir monografileriyle) aşk yaşamış, Pygmalion'un heykelini diriltmesi, onunla konuşması gibi Tanpınar da roman kahramanlarını canlandırmış, onları *gerçeklik yurttaşı* yapmış ve onlarla diyalog içine girmiştir.

Pygmalion ve Galatea, Lois Gauffier, 1797.

Alman edebiyatında hele de Romantik dönemde önemli bir doğabilimci ve yazar olan Adelbert von Chamisso Fransız olmasına rağmen eserlerini

07 Ağustos 2020. https://www.psychologie-heute.de/leben/artikel-detailansicht/40710-hier-spricht-deine-romanfigur.html, Erişim tarihi 03.01.2022.

Almanca yazmaya özen göstermiştir. Chamisso "Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü"nü, gölgesini şeytana satan roman başkahramanı Schlemihl'in uzun çilelerinden sonra metnin sonunda yazara kurmaca dünyadan hitabı ile, ona sesleniş ile bitirir. Tanpınar, Behçet Bey'e yazdığı mektupta nasıl onu kurmadığını, büsbütün onun kendine aktardıklarını birebir yazdığını dillendirirse Schlemihl de kurmaca evrenden gerçeklikte dostu yazar Adelbert von Chamisso'ya hayatı boyunca deneyimlerinden berkittiği tavsiyelerini bırakır:

> İşte böyle sevgili Chamisso, gördüğün gibi hala yaşıyorum. Çizmelerim eskimek bilmiyor, oysa ünlü Tieckius'un pek aydın eseri, "De rebus gestis Pollicilli", başlangıçta içime, çizmelerimin eskiyeceğine ilişkin bir korku salmıştı. Onların gücü sekteye uğramıyor, ama benim gücüm azalıyor. Fakat onları boş işlerde kullanmak yerine, ilerlemeci bir amaç uğruna kullandığım için gönlüm rahat.[3]
>
> (…)
>
> Seni ise, çok sevgili Chamisso, tuhaf hikâyemin muhafızlığına seçtim; hikâyem, belki ben bu dünyadan göçtükten sonra senin sayende kimi insan için öğretici olabilir. Fakat sen, sevgili dostum, şayet insanların arasında yaşamak istiyorsan, her şeyden önce gölgeye saygı göstermesini öğren, para sonra gelir. Yalnızca kendini ve içindeki iyiliği dinleyerek yaşamak istiyorsan, o hâlde nasihate ihtiyacın yok demektir.[4]

Miguel de Unamuno'nun 1914 yılında yayınlanan *Sis*'i[5] de kurmaca dünyadan taşan, gerçekliğin doğasına ilişkin ilginç bir romandır. Elbette Unamuno'nun kaleminden çıkmış bir eser felsefi derinliğe de sahip olacaktır. Unamuno bunu aşk hikâyesi ile yoğurarak biz okurlara sunar. Hz. Adem, Tanrıya nasıl yasak meyveyi yemekle başkaldırmışsa, eserin başkahramanı Augusto Pérez egzistansiyel bir birikimle kurmaca gerçek arasında yazarına öyle başkaldırır. İnsan nasıl derinlikli varoluşçu düşüncelerle Tanrı aydınlanmasına sahip olursa, düşünme yoluyla içinde yaşadığı dünyada görünmeyen Tanrıyı görülür kılabilir; ona inanırsa, Augusto Pérez'in derinlikli düşünceleri kurmaca metnin dışında nefes alan yazara ulaşır. Gerçek dünyada hayatın anlamı olduğu kadar kurmaca evrende hayatın anlamı, figürün kurmaca bir karakter olarak bir fena duygusu taşımama arzusu, ölümsüzlük hissi, teolojik sorunlar romanda ele alınır. İnsan yaşamda noksanlığını, hu-

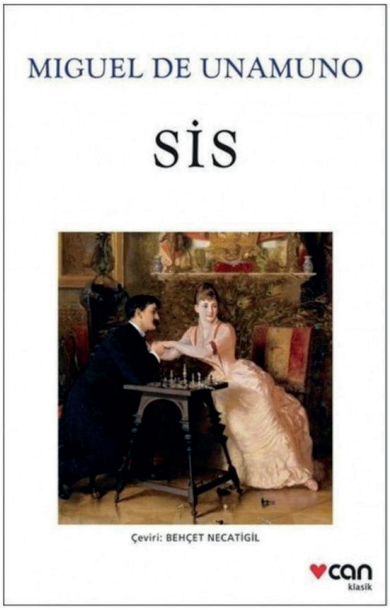
3 Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü,* Ankara: Dost Yayınları, 2004, s. 82.

4 *A.g.e.*, s. 83.

5 Miguel de Unamuno, *Sis*, çev., Behçet Necatigil, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

dudunu bilmelidir. Kendisini çepeçevre saran ve yüceliği düşünüldüğünde insanın bu âlemde küçüklüğü gülünç sayılabilecek belirsiz, muğlak, insanın kısıtlı aklıyla bir türlü sırrına da eremeyeceği bu karışık âlemin bir "sis" izleğiyle verilmesi ilginçtir. Kozmos'un dağınıklığında, belirsizliğinde, o kadim sisinde akıl bu sisi nasıl berrak bir iklime, havaya dönüştürecektir.

Eskilerde nerdeyse eşyanın tülüne denk gelecek bu sis izleğinin, varlığın ve yaşamın canlılığını, diriliğini, hareketliliğini belirlediğini ve her şeyi akılla çözmeye çalışan "homo sapiens"in burada tökezlediğini görürüz. Bu kadim sise akıl ve mantık karşı koyamaz. Camus'de de bol bol ortaya çıkan insanın çaresizliğinin bu trajedisi onu insan kılar. Unamuno'nun da Camus gibi ölüm ve absürt kavramlar üzerinde çok düşündüğü dikkat çekicidir.



Sis'de de kurmaca ve gerçeklik sınırlarının ortadan kaldırıldığını dillendirmiştik. Tanpınar romanlarında nasıl ironi kullanırsa Unamuno'nun da *Sis*'te ironiyi kullandığı hatta bu ironiyle karakterini bir anti kahramana dönüştürdüğü söylenebilir. Zeynep Zafer Esenyel "Kurgudan Gerçekliğe, Gerçeklikten Kurguya: 'Sis' Üzerine Varoluşçu Bir İnceleme" adlı makalesinde Anthony Kerrigan'ın, Unamuno'nun romanlarında önceden belirlenmiş bir olay örgüsünün bulunmadığını, aksine olay örgüsünün kendisinin varoluşsal olduğunu ve yazar tarafından bile bilinmediğini iddia ettiğini dillendirir. Esenyel, Kerrigan'ın olayların kendi kendini kurduğunu, karakterlerin kendileri tarafından ortaya konulduğunu ve olay örgüsünün olaysız bir şekilde yaşama dönüştüğünü belirttiğini, romanın kurgudaki kahramanlar aracılığıyla kendisini yarattığını da sözlerine ekler.[6]

Müşahit bir anlatıcı olan Victor Goti'nin önsözünü yazdığı *Sis* romanı Au-

6 Kerrigan, Anthony. trans. "Mist,", *Selected Works* Vol. 6, By Miguel de Unamuno, Princeton: Princeton University Press, 1976 içinde, Zeynep Zafer Esenyel "Kurgudan Gerçekliğe, Gerçeklikten Kurguya: Sis Üzerine Varoluşçu Bir İnceleme". https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1242360.

gusto Perez'in dostu olması hasebiyle sadece önsöz yazarı mı olduğu ya da dışarıdan bakıldığında roman yazarı olarak kitabın kendisinin yazarı mı olduğu vehmiyle de bizleri baş başa bırakmaktadır. Victor Goti'nin muhayyel bir karakter mi olduğu, yazar-Goti-Perez üçlüsünün okura anlatıcı perspektifleriyle bir oyun mu kurdukları roman boyunca şüphe uyandırmaktadır.

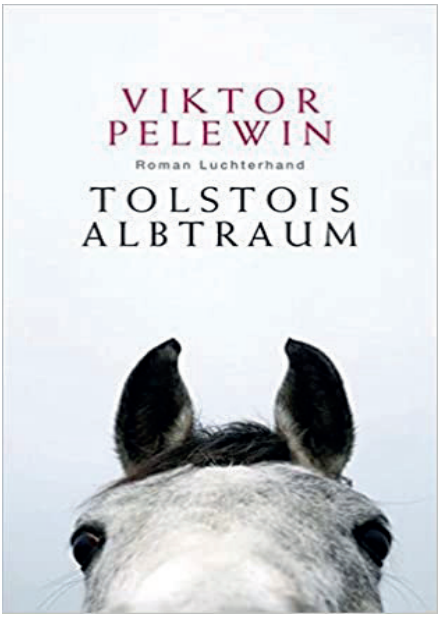
Augusto Perez aynen Santiago Nasar gibi varlıklı, aylak, dostu Victor'la bol bol vakit geçirmeyi seven biridir. Tesadüf bu ya, yolda karşılaştığı Augusto Eugenia'nın gözlerine âşık olur. Âşık olduğu kıza mektup yazar ama mektubunda istediği olumlu cevabı alamaz. Eugenia da başka haylaz, boş gezen birine âşıktır. Bu durumu öğrenir öğrenmez onun için savaşmaya karar verir ama absürtlük buradadır; kızı sevip sevmediği, âşık olup olmadığı bile belli değildir. Muhtemel aşk duygusu onda kadınlara karşı ilgiyi uyandırmıştır. Algı kapıları açılmış, kadınlar hakkında deneyimlerini sokakta başıboş gezen bir köpeğe, Orfeo'ya anlatır. Kafka'nın "Akademi İçin Bir Rapor"unda olduğu gibi köpeğiyle muhabbetle bu alanda bir araştırmaya başlar.

Eugenia'nın bozulan ilişkisini fırsat bilen Augusto ona evlilik teklifinde bulunur, böylelikle iki taraflı bir çıkar ilişkisi söz konusudur. Eugenia'nın kendi parasıyla ilgilendiğini öğrenince Augusto intihar etmeye karar verir. İşte tam da bu noktada garip bir kurmaca oyunu, anlatı oyunu devreye girer. 1914 yılının, bu garip kurmaca oyunu için çok erken vakit olduğu söylenebilir. Tanpınar'dan bile daha önce Unamuno'nun bu tarz kurmaca oyunlarına girdiği görülür. Augusto'nun intiharı mutat intiharlardan değildir. Aynen *Mahur Beste*'de olduğu gibi hayat hikâyesinin anlatıldığı roman yazar Unamuno'yu kurmacaya çeker. Augusto roman kahramanı olarak yazar Unamuno ile görüşür. Ona hayat hikâyesini anlatır. Yazar bu vesileyle esere kendini katar, olaylara müdahale eder, akışı düzenler. Behçet Bey Tanpınar'a, Tanpınar da Behçet Bey'e nasıl mektup yazmışsa, aralarında diyaloglar geçmişse Unamuno ile Augusto arasında uzun uzun diyaloglar geçer. Bu kurmacanın içinden dışa doğru, gerçekliğe müdahale söz konusu olduğundan bunun kahramanın kendini varoluşsal sorgulaması, kendilik bilincine varması, kurmaca içinde aydınlanması ve *gerçeklik yurttaşı* olmaya gayret göstermesi anlamına da gelmektedir. Yukarıda da dillendirdiğimiz gibi Unamuno'nun Sartre'dan, Camus'den, Kierkegaard'dan aldığı varoluş, yaşam, ölüm, hayatın anlamı konuları bu romanda alabildiğince işlenir. Kurmaca bir varoluştan gerçeklik varoluşuna taşmaya çalışan, ne kadar metinde var olmadığını dillendirse de Descartes'ın "Düşünüyorum o hâlde varım" (Cogito ergo sum) ilkesi ile varoluşu hiç unutmayan Augusto, intihar teşebbüsünde bulunmak arzusunda olsa da yazarın metne müdahalesiyle kendi iradesiyle ölemeyeceğini yazarın kendisine bir ölüm mühleti biçtiğini anladığında ölüm korkusuna kapılır. Burada kurmaca karakter indinde

ölümsüzlük fikri işlenir.

Son dönemlerde buna benzer bir başka roman da yeni Rus romancılardan Victor Pelevin'inkidir. *Tolstoy'un Kâbusu* adlı fantastik romanında Pelevin edebiyat-yaşam-varoluş sınırlarını zorlayan bir kurgu oluşturmuştur. Tarzıyla *Matrix* ve *Truman Show*'a benzeyen, kurmaca içinde bir varoluş sorgulamasını metnin merkezine çeken bu roman Unamuno'nun *Sis*'inin başkarakterinin varoluş sorgulamalarını da hatırlatır. Pelevin figürü, aslında Tolstoy'un bir nevi ruh ikizi Graf T. (Kont T) roman boyunca bir macera akışında var olup olmadığını sorgulamaktadır. Bir roman kahramanı olarak bir başkasının kurduğu bir kişilik midir? Bunun cevabı olumluysa kim tarafından yaratılmış, yaratılmışsa nasıl özgür bir düşünme ve hareket alanına sahip olmuş olabilir.[7]

Victor Pelevin'in *Tolstoy'un Kâbusu* adlı romanı Kont T. adlı bir başkahramanın etrafında dönmektedir. Tolstoy bir yazar olduğu ve ömrü boyunca sayısız karakterler icat ettiği için, kibrinin cezası olarak bir romanda karakter olarak gün yüzüne çıkmaktadır. Hikâyede ilginç olan Tolstoy'un ruh ikizi sayılacak Kont T. kurmacadan taşmak, gerçeklikte yaşamak istemektedir. Kurmacadan taşmak, *gerçeklik yurttaşı* olmak için roman boyunca ne maceralara atılır, debelenir, bir varoluş savaşına girer. Gerçek yazar Tolstoy'un zihninde Kont T. (Tolstoy) adında bir kahraman olduğunu kurmaca gerçekliğinde anladığında, kendi varoluşunu gerçekleştirmek için dini, politik, ezoterik bir yığın kafa çelici konuları aşması gerekmektedir. Gerçek yazar Tolstoy'un zihninden kişisel özerkliğini elde etmek için sonsuz mücadele içine girer. Metnin en ileri aşamasında roman kahramanı kendi anlatıcısını öldürecektir. Öldürülen bu anlatıcının da metnin içinde bir kurmaca karakter olduğu romanın sonunda anlaşılacak-



7 *Literatur im Fenster, Victor Pelewin; Tolstois Albtraum,* https://literaturimfenster.blog/2013/11/03/viktor-pelewin-tolstois-albtraum/.

tır. Roman özü itibarıyla hayal ile hakikat çizgisini aşmayı amaçlamaktadır. Chuang Tzu'nun rüyasında kendini bir kelebek olarak görmesi, uyandığında kendisini rüyasında kelebek olduğunu gören Chuang Tzu mu, yoksa rüyasında Chuang Tzu olduğunu gören bir kelebek mi olduğuna karar verememesi gibi burada da kilise tarafından aforoz edilmiş Tolstoy'un yerini ikame eden ve onu bir tüketim objesi hâline getirmeye çalışan, kurmacada onu kapitalist bir meta hâline dönüştürmeye çalışan bir yayınevinin kirli emelleri söz konusudur. Pelevin'in *Tolstoy'un Kâbusu* da Chuang Tzu rüyası gibi kurmaca ve gerçeklik ile oynayan, okuru o sınırlarda gezindiren, okuru kurmacaya bağlamanın çağımızda can sıkıcı bir şey olup olmadığını tartışan bir metindir. Roman figürü kendi dünyasında bir okurdur, romandaki anlatıcı yaratıcıdır ve o da okunur. Anlatıcı da icat edilmiş ve kurmaca karakteriyse gerçek yazar kimdir? Romanın sonunda Tolstoy'un bir rüya gördüğü, rüyasında da roman yazdığı bizlere aktarılır.[8]

Tanpınar'ın roman karakterleri ile diyalogları her şeyden önce onların canlılığı ile, gerçekliğe yakınlığıyla bağlantılıdır. Bugünlerde dramatik yazarlık sanatı türünde kitaplarda üç boyutlu figürlerden (dreidimensionale Figuren) söz edilir. Bu tanımla kastedilen figürler gerçekçi, gündelik hayatta gözümüze çarpan, canlı kanlı figürlerdir. Lajos Egri *Dramatik Yazarlık Sanatı* adlı kitabında bu kavramın içini doldurur. Egri için bir figürün üç boyutlu olabilmesi için onun zeminini, temelini oluşturan unsurları, boyutları bilmek gerekir. Bunlardan ilki "fizyolojik boyut"tur. Bunda cinsiyet, boy, saçlar, ırk gibi bedensel detaylar betimlenir. İkinci boyut "sosyolojik boyut"tur. Figürümüz fakir mi, zengin midir? Okuma yazması var mıdır, entelektüel midir? Hangi zümreye, hangi sosyal tabakaya aittir? Bekâr mıdır, geniş bir aile ferdi midir? Üçüncü boyut ise "psikolojik boyut"tur. Bir figürün hangi ruh durumunda olduğunu bu boyutta okurlara sunma imkânı görülür. Üzüntülü mü, mutlu mudur? Agresif midir, yufka yürekli midir? Nevrozlarını, ruhsal hastalıklarıyla savaşımını nasıl gerçekleştirir, bunlarla barışık mıdır? Korkuları, psikozları, intihar teşebbüsleri var mıdır?[9]

Romanı ciddiye alan, yirmi dört saat roman düşünen, yazmayı, yazma kudretini geliştirmeyi ve sadece ülkemizde değil roman alanında dünyada da olup bitenleri birebir takip eden yazarlar çalakalem bir karakter ya da olay örgüsü oluşturmazlar. Roman karakterleri onlarda kâğıda dökülmeden bile zihinlerinde canlılığını korur. Bu roman karakterinin, daha doğrusu sağlam ve canlı, yazarın bile diyaloğa girebileceği roman karakterlerinin Egri'nin de bahsini ettiği üç boyuttan geçip *gerçekliğin yurttaşlığı*'na evirilebilecekleri

8 *A.g.y.*, s. 2.

9 Iris Leister, *Kreativ Schreiben, lebendige Figuren entwerfen*. https://www.akademie.de/de/wissen/kreativ-schreiben-lebendige-figuren.

söylenebilir. İyi bir heykeltraşın elinde iyi işlenmiş bir figür (Mikelanj-Musa Heykeli) iyi bir romancının elinde iyi işlenmiş bir figüre denktir. Sanatçılar ikisinin de yaşadıklarına, soluk alıp verdiklerine, gerçeklikte yer edindiklerine inanırlar.

Son olarak burada kendisinden söz etmesem hakkını yiyeceğimi düşündüğüm Fernando Pessoa vardır. 1888 yılında Lizbon'da doğmuş Portekiz'in dahi yazarı belki de isminin uzunluğuyla ruhunda sayısız pseudonym (takma adlar) biriktirerek eser vermiştir. Gerçek ismi Fernando António Nogueira de Seabra Pessoa olan yazar altmışa yakın takma adla eserlerini örmüş, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos üç asıl kurmaca karakter yanında yarı kurmaca Bernando Suarez gibi takma adlar da kullanmıştır. Eserlerini atfettiği bu imzalar takma isim olmakla kalmamış, düşsel yaşamlar kuran Pessoa'nın kendisinin başka halleridir. 20. yüzyılın önemli Portekizli şairi kurmaca eserlerinde geçen karakterlerine içinde bulunduğumuz gerçek hayatta kitaplar da çıkartmıştır. Böylelikle onları gerçeklik yurttaşı kılmış ve onlara bizim gerçekliğimizde soluk hakkı tanımıştır.

Makaleyi yazarken çok faydalandığım ve yazı ufkumu açan Seval Şahin'in, "Mahur ve Mahmur Bir Beste-Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste Romanı Üzerine" adlı çalışmasında bu konu üzerinde durulur ve Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı incelemesinden "(…) çoğunlukla kurmaca bir dünyaya girmeye karar veremeyiz. Kendimizi onun içinde buluruz ve belli noktada bunun farkına varıp, yaşadığımızın bir rüya olduğuna karar veririz"[10] cümlesine dikkat çekilir. Şahin bu incelemesinde Tanpınar'ın roman kahramanlarının Tanpınar'ın kurmacalarına, yalanlarına inandıklarını, bu roman kişilerinin *Tanpınar'ın bir rüya hâlinde düşündüğü sanat anlayışına uygun olarak kurmacayı gerçekliğin yerine koyduklarını* savunur.[11] Seval Şahin'in incelemesinde bu önemli yeri burada paylaşmakta fayda görüyorum:

10 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, İstanbul: Can Yayınları, 1996, s. 142 içinde. Seval Şahin, *Mahur ve Mahmur Bir Beste-Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste Romanı Üzerine* içinde: *Ahmet Hamdi Tanpınar,* ed., Abdullah Uçman, Handan İnci, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü: 3270, 2010, s. 478.

11 *A.g.e.,* s. 478.

> Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde roman kahramanları Şerbetçibaşı elmasının gerçekliğine inanmaya çoktan hazırdır. Bunun bir yalan, kurmaca olduğunu mahkeme salonunda haykıran Hayri İrdal, gerçeği söylediği için deli olup olmadığının anlaşılması amacıyla adli tıbba gönderilir. Aynı durum Şeyh Ahmet Zamani'nin yaşayıp yaşamadığı konusunda da geçerlidir. Burada da Cemal Bey'in kurmaca bir kişinin karşısına kurmaca bir Fenni efendi çıkarması kurmaca üzerine kurulmuş romanda tutarlılığı sağlayan unsurlardır. Aynı şekilde romandan sonra yazılan mektup da kurmacayı destekler. Sürekli gerçeklik ve kurmaca ile karşılıklı bir ilişkide bulunan bu romanın akıl ile ilgili epigrafla başlaması ve aklın kurmaca sınırında ne kadar gerçekliğe yaklaştığı ya da bundan ne kadar uzaklaştığı sorununun sürekli olarak gözler önüne serilmeye çalışılması aracılığıyla gerçeklik ve kurmaca ile kurulan ilişki sayesinde bir rüya hâli yaratılmıştır. Üstelik bir süre sonra insanların kurmaca içinde yer alan bu kurmacaya inanmaları da daha sonra gerçekliği etkileyen bir unsur olarak örneğin İrdal'ın da bir süre sonra Zamani'nin yaşadığına inanması, insanların süslenmiş, abartılmış, gerçeklikten yola çıkarmış olmasına fazlasıyla çarpıtılmış hayatına inanmaları, karşımıza çıkar.[12]

Seval Şahin incelemesinde, Tanpınar'ın bir romanından kurmaca kişilerini başka bir romana taşıması üzerine de durur. Bunu da kurmaca kahramanların bağımsız hale getirilmesi ile açıklar. Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezintisi*'nden de hareketle metinlerarası ilişkilere girebildiklerinde, "gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde etmiş ve onları yaratan anlatıdan bağımsız hale gelmişlerdir."[13] Şahin'e göre "Mahur Beste"nin kahramanı Behçet Bey, hem "Sahnenin Dışındakiler"de hem de "Huzur"da görülür. Kurmacadan kopup gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde ettiğinin en büyük kanıtı olarak da Tanpınar'a, yazarına mektup yazması, yazarın da ona cevabı sakınmamasıdır. Böylelikle Behçet Bey kurmacanın, romanın kendisinin dışına taşmıştır.[14] Şahin yazısına şöyle devam eder:

> Aynı durum Doktor Ramiz'in Hayri İrdal hakkında Halit Ayarcı'ya yazdığı mektupta da kendini gösterir. Böylece Doktor Ramiz, Halit Ayarcı ve Hayri İrdal kurmacadan bağımsız hale getirilerek gerçekliğin yurttaşı olmuşlardır. Bu, Tanpınar'ın gerçekliği daha çok bir hatıra formunda sunmasında da kendini gösterir. 'Sahnenin Dışındakiler' ve 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' bir hatıra formunda kaleme alınmış olmalarına rağmen birer kurmacadırlar. Gerçekliğin bu şekilde yansıtılması, gerçeklik ve kurmaca

12 *A.g.e.*, s. 478.

13 *A.g.e.*, s. 479.

14 *A.g.*e., s. 479.

> ilişkisinin sorgulandığı bir gerçek-yalan/kurmaca arasında bir oyunu beraberinde getirir ve özellikle bu romanda yazarın sık sık zamanı net olarak gösterir gibi yapıp aslında tam hangi tarihe denk düştüğü belli olmayan bir zaman dilimini kullanması da bu oyuna destek sağlar.[15]

Tanpınar'ın öğrencisi ve asistanı Turan Alptekin ise Tanpınar hakkındaki kitabında notlarının arasında, Hamdi Bey'in diktesiyle yazılmış bir mektubun daha olduğunu, bu mektubun *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün sevimli kahramanı Hayri İrdal hakkında yine romanın kahramanlarından Halit Ayarcı'nın ağzından Doktor Ramiz'e hitaben kaleme alındığını dillendirir. Tam da Tanpınar'ın roman kahramanlarına ya da roman kahramanlarının roman kahramanlarına yazdığı mektupların izahatını yapar bizlere. Türkçenin birçok başarılı romanının yayınlandığı günlerde, Ahmet Hamdi Tanpınar Alptekin'e göre ya *söyleyeceği son sözün bitmeyişinden, ya da esere bir reklam zemini hazırlamak amacıyla* mektubu yazdırmış, fakat sonradan yayınlamaktan vazgeçmiştir. Alptekin'den mektupları yırtmasını istemediğine göre belki de onda kalmasını uygun görmüştür. Alptekin "eserinin güzel bir açıklaması olması dolayısıyla mektubu yayınlamayı uygun gördüğünü dillendirir bizlere."[16]

Seval Şahin incelenmesinde 14. dipnotunda Edgar Allen Poe'nun "Nantucketli Arthur Gordon Pym'ın Öyküsü"nde Poe'ya, yazarına mektup yazan bir hikâye kahramanından söz eder. Üslupları aynıdır. Birbirinden ayırt edilmez. Kurmaca karakteri olarak Pym, gerçeklikte yazar Poe'yu hedef alır ve onun yazdıklarının kurgu olduğunu, kendisinin gerçekleri yazacağını okura duyurur. Yaşadıklarını yazmaya başlar.[17]

Konunun aydınlatılması için Tanpınar paralelinde dünyada buna benzer çalışmalar sunmayı burada durduralım. Şimdi biraz da asıl meselemize, Tanpınar'ın kendi roman kahramanlarına ve başka roman/tiyatro kahramanlarına yazdığı mektuplarda konuyu derinleştirmeye bakalım. İlk metin olarak her ne kadar "Ahmed Cemil'e Mektup"tan onbir yıl sonra yayımlanmış olsa da Tanpınar'ın başka yazarların roman kahramanına değil de kendi roman kahramanına yazdığı mektubu seçelim. Bu bağlamda *Mahur Beste*'nin başkahramanı Behçet Bey'e Tanpınar'ın yazdığı mektuba bakalım. Biz okur olarak elimizdeki bu mektuptan mektuplaşmayı Behçet Bey'in başlattığını görüyoruz. Tanpınar'ın elimizdeki mektubu da yer yer Behçet

15 *A.g.e.*, s. 479.

16 Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar*, Nakışlar Kitabevi, 1975, s. 31-35 içinde. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Günlükler Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, *a.g.e.*, s. 260-261.

17 Seval Şahin, *a.g.e.*, s. 476.

Bey'in, bizim belki de hiç bilemeyeceğimiz, göremeyeceğimiz mektubuna cevabi nitelik taşımaktadır. Şimdi Tanpınar'ın "Behçet Bey'e Mektubu"nu tahlil edelim.

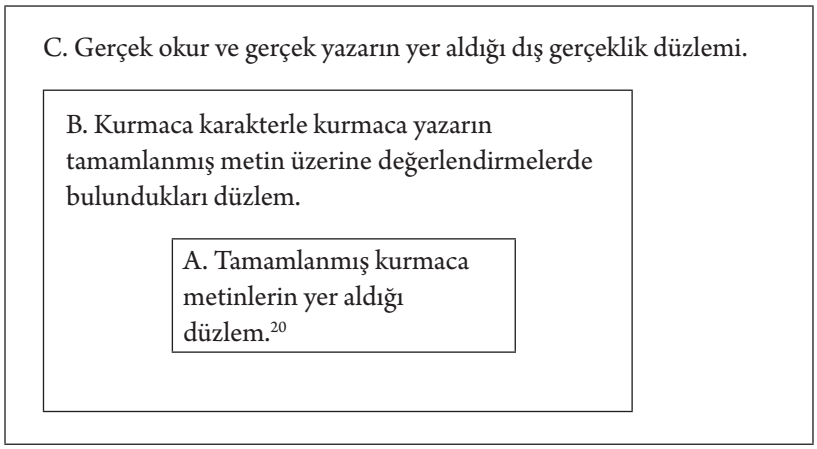
Tanpınar'ın *Mahur Beste*'si onun yazı hayatında ilk roman olması hasebiyle önemlidir. Önemli olan başka bir şey de daha ilk romanda, 1940'lı yıllarda roman başkahramanına yazılan mektuptur. Bugün hala Tanpınar'ın *Mahur Beste*'sinin tefrika hâliyle kalması ve çoğu Tanpınar uzmanlarınca da bitirilememiş olmasıyla değerlendirilse de bu hâliyle bile romanın bir bütünlük arz ettiği görülebilir. Elbette Tanpınar gibi bir mükemmelliyetçinin elinde kendisinin de günlüklerinde, mektuplarında durmadan dostlarına şikâyet ettiği vakitsizlik, işlere yetişememe şikâyeti olmasa, *Mahur Beste*'ye, *Aydaki Kadın*'a geri döndüğünde bunları *Huzur* gibi derli toplu bir romana çevirme istidadından kimsenin şüphesi yoktur. Lakin roman dar alanda seyretse ve Behçet Bey'in mektubunda şikâyetinin temeli olan anlatımın kendisinden başka, çoklu kişilere gereksiz kaymış olmasını (orkestralama) eleştirse de Tanpınar'ın *Mahur Beste* hariç *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*'da da aynı olayı, aynı temi, aynı kişileri bir süreklilik duygusuyla devam ettirmesi romanın üçlü sacayağında bile düşünüldüğünü ve daha geniş bir mimarinin, taslağın parçası olduğunu bizlere göstermektedir. Tefrikanın "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" adlı yazıyla tamamlanması yazarın postmodern dönemde gördüğümüz bu tarz üstkurmaca oyunlarına daha o dönemde bilinçli girdiğinin delilidir. Klasik biçimde bir ırmak dille, geleneksel anlatım yöntemiyle devam eden roman, bu bağlamda kendini saklamayı, kendini genellikle göstermeyi sevmeyen, olayları anlatmayı, romanın akışına müdahale etmemeyi öngören anlatıcı son bölümde dikkate şayan bir değişimle yazarın kendisine anlatıyı bırakır. Metnin gerçeklik düzleminde bu noktada bir kırılma olduğu şüphesizdir. Bu tarz oyunların başlıca sebebi zaten okurları şaşırtmak ve onları alıştıkları kurmaca gerçeklikten gerçek kurmaca gerçekliğe, ya da iyi becerebilirlerse gerçeklik düzlemine çekme arzularıdır. Yazar kendi adıyla ister gerçek yazar olarak, kendisi olarak isterse de kendi adıyla kurmaca bir yazar olarak metne kendini gömsün, okur iyi bir edebiyat eleştirmeninin derinlikli bilgilerini bilmediği için onun kendini metne katması olarak durumu değerlendirecektir. Yazarın belki de bir açıdan amacı budur. Mektupta anlatıcının yerini kurmaca yazara bıraksa da, Ahmet Hamdi Tanpınar romanlarına aşina olanların romanlarına gerçeklikten, gerçek dünyadan şairleri hekimler, musikişinaslar kattığını bileceklerdir. Bu bağlamda dikkatli okurlar Yahya Kemal'in Tanpınar romanlarına kendi gerçekliğiyle, yazdıkları şiirlerle girebilirse, Tanpınar'ın kurmaca roman karakterlerine yazdığı mektuplarda kendi gerçeklik düzlemine işi neden çekemeyeceği sorusu gelir. Elbette Tanpınar yazma yoluyla, yazı aracılığıyla, romana eklediği mektupla Behçet Bey'e cevap verdiğinden

bunu romanın devamı olarak görebilme durumu yanında mektubun geçmiş zamanlarda ağırlıklı olarak nonfiktif yeni zamanlarda artık kurmacaya çekilen bir tür olması düşünüldüğünde, bu mektubun daha önceki gömülü *Mahur Beste* metninden farklı bir gerçeklik düzlemi olduğu görülecektir. Tanpınar'ın gerçeklik düzlemini romanı devam ettirerek, farklı türlerde fiktif usullerle gerçeklik sınırlarını zorlamak yerine günce, makale, haber, rapor, dilekçe gibi gerçekliğe daha yakın, nonfiktif tür olarak değerlendirilebilecek mektuba başvurması da Tanpınar'ı kurmaca gerçeklikten ziyade gerçekliğe yaklaştırır. En azından benim görüşüm bu minvaldedir.

*Mahur Beste'*nin başkahramanı Behçet Bey yazarı, olayların seyrini kendi istediği gibi şekillendirdiğinden, bunların gerçeğe hitap etmediğinden, kişileri gerçek kimlikleriyle anlatmadığından, doğruları dillendirmediğinden suçlar. Mektup bir anlamda Behçet beyin bilemediğimiz, göremeyeceğimiz mektubuna cevabi nitelik taşımaktadır. Yazar kendini savunur. Tuncay Bolat "Türk Romanında Üstkurmaca" adlı basılmamış doktora tezinde Vedat Kurukafa'nın "Mahur Beste Üzerine Bir İnceleme ve Çözümleme Denemesi" adlı makalesine atıfla Behçet Bey karakterini değerlendirirken romanın sonundaki mektuba da atıfla Tanpınar'ın bu kişiyi tanıdığını ve hikâyenin ham şeklini ondan aldığını dile getirse de, Bolat bu bilginin kesin gerçeklik taşımadığını, böyle bir şeyin olması için mektup trafiğinin iki gerçek kişi arasında olması gerektiğini; söz konusu mektuplaşmanın kurmaca yazar ve kurmaca karakter arasında gerçekleştiğini dillendirir.[18] Bolat buna Tanpınar'ın diğer kurmaca karakterlerine yine bir kurmaca yazar olarak kendisini eklemesini de katar. Ahmet Cemil'e ve Tartuffe'e verilen cevaplar da bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar'a çok benzeyen, nerdeyse onun ikizi bir kurmaca karakterin onların dünyasına geçmesiyle, onlarla dertleşmesiyle, hasbihal etmesiyle gerçekleşir. Bolat hatta Behçet Bey'e mektubu gerçek bir kişiye hitap eden bir mektup olarak değil, bir *boşluğa sesleniş* olarak değerlendirir.[19]

18 Tuncay Bolat, *Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000),* Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, s. 85.

19 *A.g.e.*, s. 85.


C. Gerçek okur ve gerçek yazarın yer aldığı dış gerçeklik düzlemi.
B. Kurmaca karakterle kurmaca yazarın tamamlanmış metin üzerine değerlendirmelerde bulundukları düzlem.
A. Tamamlanmış kurmaca metinlerin yer aldığı düzlem.[20]

Elimizde bir kurmaca metin vardır. Bu kurmaca metin bittiğinde gerçeklik aleminden yazar kurmaca dünyaya kendi benzerini eklemleyerek, eldeki kurmaca eserin fiktif dünyasından daha farklı, gerçekçi bir düzleme metni çeker. Yazarın kurmacada kurmaca-gerçeklik düzlemleriyle oyunun maksadı da okuyucuda gerçeklik illüzyonu oluşturmaktır. Okur metnin kurmaca olduğunu bilse de yazarın kendi adıyla kurmacaya eklemlenmesini okurun kendi içindeki gerçeklik düzleminden kurmacaya bir sokuluş olarak algılar. Yazarın okurda oluşturduğu bu ima bile hayal ve hakikat çizgisini aralama, gerçeklik ve kurmaca düzlemlerinde gidip gelme açısından yazarın zeki bir oyunudur.

Behçet Bey'in bilmediğimiz mektubunun kurmaca yazarımızın bize verdiği bilgilere bakılacak olursa bir eleştiri mektubu olduğu görülebilir. Yazar mektubun eline geçeli bir hafta olduğunu, her gün cevap yazmak arzuladığını fakat buna muvaffak olamadığını, Behçet Bey'in kendisini çok şaşırttığını dillendirir. "Dedim ya beni şaşırttınız, Behçet Bey. Öyle ki neredeyse bir roman kahramanı iken roman münekkidi olmuşsunuz, diyeceğim geliyor."[21] Behçet Bey'in şikâyetinin özünün kurmaca yazardan kendini protagonist oluşluktan çıkardığı, başkahramanların merkezde duruşu söz konusuysa onu merkezsizleştirdiği, romana gereksiz bir yığın karakter katarak talihini yarım bıraktığı üzerinde durur. Kurmaca yazarın kendini unuttuğunu, talihini yarım bıraktığını, kötü gösterdiğini dillendirir.[22] Yazar metnin kudretinin elinde olduğunu, onu o hâliyle unutkanlığın derin dehlizlerinden çıkardığını, insanlara sunduğunu, asosyal yaşantısının sosyalleşmeye

20 *A.g.e.*, s. 86.

21 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005, s. 145.

22 *A.g.e.*, s. 146.

döndüğünü, bir "örümcek" gibi kendini sakladığı tavan aralarından kendisi sayesinde öyle yazılsa ve betimlenmiş bile olsa gün yüzü gördüğünü, narkissosun göle baktığında kendi güzelliğini görmesi gibi yazılan metinle kendi ruhuna, kendiyle yüzleşme imkânına erdiğini imada bulunur. Bu bölümü buraya almakta fayda görüyorum:

> Bunu siz de düşünmüş olacaksınız ki "Çok değiştim, diyorsunuz; nerdeyse filozof olacağım. Evvelce böyle şeyler hatırıma gelmezdi." Hakkınız var, Behçet Bey. Kendinizi tanımağa başladınız. Kendinizle meşgul oluyorsunuz. Felsefenin değilse bile, hikmetin eşiğinde olduğunuz muhakkak. Buna sebep de kendi kendinize dışardan bakmanızdır. Sokrat'ın "Nefsini bil!" nasihatini hatırlayın. Size kendinizi seyretmek için bir ayna tuttular: Bu aynanın karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka şekillerde göreceksiniz. Hayatınızda şimdiye kadar tesadüf diye bakıp geçtiğiniz nice nice şeyler üzerinde durdunuz; onlarda kendi payınızı, etrafınızdakilerin payını, yaradılıştan gelme hususiyetlerin payını aradınız. Talih dediğiniz şey gözünüzde bir muayyeniyet kazandı, içinizde işleyen bir yığın mekanizma ile karşılaştınız. Bunda biraz benim de payım oldu. Öyle ya, hikâyenizi yazmamış olsaydım hangi vesileyle kendinize bu kadar dikkat edecektiniz. Kapalı bir kutuya benzeyen bir hayatınız vardı. O kutuyu ben sizin için açtım. Belki yalnız sizin için... Çünkü başkaları, sizi tanımayanlar orada sadece uydurulmuş bir şey göreceklerdir. Fakat siz...[23]

Tanpınar'a imada bulunan kurmaca yazar Behçet Bey'e onu kötü göstermesinin gerekli olduğunu, kendini tanıyan hiç kimsenin kendinden hoşnut olamayacağını, roman yazılmadan en başta *Mahur Beste*'yi bu hâliyle değil de hatırat formatında yazmasını engellediğini dillendirir. Orası kurmaca gerçek ayrımı için önemli olduğundan buraya alalım:

> Kendi kendinizi tanımağa başladıktan sonra beğenmemeniz kadar tabiî ne olabilir? "Hazır portrem yapılırken bazı çizgiler değişse ne olur sanki" diyorsunuz. Haklısınız, hangi sipariş sahibi resminden memnundur? "Olduğumuz gibi" ile "olmak istediğimiz gibi" terazinin iki kefesidir. Ben bunu başında fark ettiğim için hikâyenizi hatırât şeklinde yazmanızı önlemiştim, iyi ki böyle olmuş. Çünkü ikide bir müdahale edecek, işleri karıştıracaktınız. Birkaç masum "retouche" ile her şeyi altüst edebilirdiniz. Çünkü siz bir terkipsiniz, Behçet Bey. Her terkip gibi, bir nispetten bir nispet bir kere değişti mi, ortada siz kalmazsınız, bir başkası yerinizi alır. Onun için "Beni romanınıza feda ettiniz." cümlesini kabul etmeyeceğim. Hem nerden ve kim benim roman yazdığımı

23 *A.g.e.,* s. 145-146.

> size söyledi? Ben sizin hayatınızı yazıyorum. Roman ayrı bir şey. Belki daha güç bir iş. Belki de gücümün üstünde kalacak kadar güçtür. Benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir.[24]

Unamuno'nun *Sis*'inde de, Chamisso'nun *Peter Schlemihl*'inde de, Victor Pelewin'in *Tolstoy'un Kâbusu*'nda Kont T.'sinde de (Tolstoy) hatta Tuncay Bolat'ın tezinde dillendirdiği gibi Ahmet Mithat'ın *Müşahedat*'ında Siranuş ve Agavni'de de figürlerin bir bilinçlenme içinde oldukları gerçeği dikkatten kaçmaz. Rüya içinde rüya gördüğünü bilmek gibi kurmacada gerçekliğe uyanmak olarak da tanımlanabilen bu uyanış, bu "lucid dreaming" eylemi, saydığımız yukarıdaki bütün figürlerde ortak hasletlerdir. Gerçeklik düzlemi daha nasıl değiştirilebilir? O düzlem başka nasıl aşılabilir? Bu bilinçlilik hâliyle zaten yazarlar oynamak istemekte ve Chuang Tzu'nun "Kelebeğin Rüyası" hikâyesinde olduğu gibi iki düzlem (kurmaca-gerçek) arasında zeminin geçişkenliğine işaret etmek istemektedirler.

Sanatçı romanlarında (Künstlerroman) olduğu gibi bu romanda da, hele de romana dâhil edilmiş bu mektupta, roman meselelerinin ele alındığı, Behçet Bey'in şikayetleri özelinde romanın seyri, içeriği, biçimi, çok karakterliliği (orkestralama) hakkında, romanın başka yazarların eline geçme durumunda karakteri nasıl şekillendireceğine dair bilgiler verilir. Tanpınar'la örtüşen kurmaca yazar kendi üslubunun, elimizde bulunan mektuba kadar yer edinmiş bu gömülü metnin olduğu; Nodier, Hoffmann ve Poe gibi başka yazarlar kendi üsluplarıyla, tarzlarıyla romanı şekillendirseler Behçet Bey'in onların elinde başka hasletlere bürünebileceği yazılır:

> Mahur Beste, bildiğiniz gibi, bu meraktan doğdu. Keşke böyle olmasaydı! Sizi olduğunuz gibi alaydım. O zaman büsbütün başka bir şey olurdu. Çok defa düşündüm: Size ben değil, Nodier rastlasaydı, o sâri hüviyetinizden ne güzel bir eser çıkardı! Düşünün bir kere; o benim gibi maziniz üzerinde durmazdı; sizi görür, sadece bununla kalırdı. Şüphesiz Trilby'ye benzeyen bir masalın, o her satırı ayrı bir dikkatle okunan masallardan birinin kahramanı olurdunuz. İyilik seven bir peri, yahut şeametli bir büyücü veya bir lânet yüzünden ebediyen zaman dışına atılmış bir aşk kahramanı olurdunuz. Yahut Hoffmann görmeliydi sizi. Muhakkak Kreuger'in arkadaşları arasına girer, elinizde sazınız, bütün hüviyetiniz içinde güneş çalkanan bir havuz gibi musiki, nağme ile dolu, bizea gamlarla ruh arasındaki gizli münasebetleri anlatırdınız. Belki de Kedi Murr'u başka türlü yazar, sonunda bu çok bilgin, çok zeki mahlûk size istihale ederdi. Poe'nun eline düşseydiniz, medyum kuvvetiyle, görülmez ülkelerden çağrılmış bir ruhun masa başında tekrar insanî bir şekle girişi olurdunuz.

24 *A.g.e.,* s. 146.

> Fakat tesadüf beni sizinle karşılaştırdı. Ben ne musikişinasım ne de masal sanatının o her sanattan üstün sırrına sahibim. Bu böyle olduğu gibi, devrimiz artık harikuladeyi ispirtizma masaları üzerinde aramıyor. Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramağı öğrettiler. Onun için sadece bir lezzeti bulmam lâzım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyüsünü bir izahla kırmağı tercih ettim. Doğrusunu isterseniz bu sizin için de, benim için de bir talihsizlik oldu, Behçet Bey. Siz, ilham etmeniz lâzım gelen şaheserden mahrum oldunuz. Bense peşinize takıldığım için çok sevdiğim dünyamdan ayrıldım. İkinci Cihan Harbi'ne şahit olmuş bir neslin adamının Kırım Muharebesi'nde ne işi vardı, Behçet Bey? Ne yalan söyleyeyim, birçok huzursuzluklarına rağmen ben yaşadığım devirden memnunum. Hiçbir mazi hasretim de yok. Öyle olduğu hâlde beni alıp götürdünüz.[25]

Kurmaca yazar Behçet Bey'i unuttuğunu kabul etmez, yarım bıraktığını da kabul etmez. Mektubun girişinde de dillendirdiği gibi içinde onu kuvvetle yaşatmaktadır. Behçet Bey başlangıçta yalnız geldiği, ama daha sonra koskoca bir figür ordusunu beraberinde getirdiği için yazar tarafından "velut, sürükleyici" olarak isimlendirilir. Yazarın hesaplarını altüst ettiğinden ülfetini onunla kestiğini dillendirir. Behçet Bey beraberinde bir yığın gölge de getirdiğinden yazar kendine çeki düzen zamanı ister ondan.[26]

Yazar beş sene önce eski konakta ilk tanışmalarını ona hatırlatır ve her yönüyle konağa geldiğinde yazarın dikkatini çektiğini dillendirir. Eskiye, geleneğe düşkünlüğü, bozuk bir saati andırışı, herkes gibi maddesiyle gezinen insan olmaklığın yanında bir rüyaya benzeyen; o günden uzak, asıldığı yerde unutulmuş bir takvime benzediği söylenmektedir. Behçet beyin kendine ait bir zamanı olduğu, yaklaştığı insanlara *kendine mahsus bir zamanı* olduğunu göstermektedir:

> O kadar ki, yaklaştığınız insanlara kendinize mahsus bir zamanı aşılıyorsunuz. Bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek hâlinde bir zaman. En basit şeklinde bir düşüncenin, bir ihsasın, bir hatıranın zamanı. Belki de beraberinizde taşıdığınız bu zaman yüzünden maddî hüviyetinize rağmen etrafınıza bir düşünce, bir ihsas, bir hatıra tesiri yapıyorsunuz. O gün beni gerçekten büyülediniz. Sizi dinlerken yıllarca kapısı açılmamış bir eve girdiğimi sanıyordum. Birdenbire bu kapının gündelik hayata nasıl, hangi sebeplerle kapandığını merak ettim.[27]

25 *A.g.e.,* s. 147-148.

26 *A.g.e.,* s. 146.

27 *A.g.e,* s. 147.

(...)

> Evet, bana her şeyi anlattınız. Çekirdek zaman her gün biraz daha genişledi, büyüdü, dal budak saldı, met ve cezirler yaptı, ileri geri gitti ve daima aradığını yerinde buldu. O zaman anladım ki öyle ilk sandığım gibi tek bir zaman parçası değildiniz. Bir bölünmezde yaşamıyorsunuz. Sizin de benim gibi, herkes gibi bir zamanınız var. Sadece zihinde doğmuş bir şey değilsiniz.[28]

Yazar konuşmanın karşılıklı olduğunu, Behçet Bey'in veludiyetinin birçok kişi ve yeri de kendisine ekletmek zorunda kaldığını, Behçet Bey'in *1001 Gece Masalları* anlatıcısı Şehrazat, kendisinin ise Bağdat Halifesi olduğunu dillendirecektir. Anlatıcı olanın kendisi değil de Behçet Bey olması, karakterin yazarın iradesi dışına çıktığını, ona müdahaleler yaptığını da göstermektedir bizlere. Sadece orkestralamak olarak nitelendirilen tek roman figürü değil de çoğulcu roman figürleriyle anlatıyı tamamlamak, anlatıda yol almak aslında Behçet Bey'in suçu olarak nitelendirilir. Yazar Behçet Bey'in koluna girdiğini ve koca İstanbul'da semt semt günlerce gezdirdiğini dillendirir.[29]

Yazar'ın Behçet Beyde şikâyet ettiği bir diğer husus da zamanda sıçramalarıdır. Buna alışık olmadığını, kronolojik zamana uymadığını, Halit beyden önce Nuri beyden bahsedebileceğini, bu hatıralarda zıplamaların kendisini yorduğunu dillendirir.

> Fakat iş bununla da kalmadı: Sizin için zihnî bir arıza olan bu firarî zaman, hâlsiz zaman, bana adeta sanat için bir metot gibi göründü. İşte burada, Behçet Bey, beni aldattınız. Sizin hatırlamalarınızın ileri geri gidişini takip ettiğime pişman oldum demiyorum, fakat çok güçlük çektiğim de muhakkak. Bu atlayışlar beni yoruyor. Halit Bey'den önce Nuri Bey'den bahsedemez miydiniz sanki? Neyse, anlatırken o kadar rüyalıydınız ki o büyüden belki bir şey bana da geçer diye sizi olduğunuz gibi takip ettim. Fazla bir şey kazanmadım, fakat örneğime sadık kaldım. Gerçekte yalnız sizden öğrendiklerimi yazmak istediğim için şikâyetçi değilim. Bazen sizi niçin kendi hatıralarınızı yazmağa bırakmadığıma üzülüyorum. Unuttuğunuzu unutmuş olurdunuz. Hâlbuki benim böyle bir mazeretim yok. Her şeyi derinleştirmeğe, alâkalarınızı bulmağa mecburum. Hâlbuki siz hatıralarınızın fantezisine uyarak öyle şeyler atlıyorsunuz ki... Bazen de gizliyorsunuz. Neden, nasıl? Bunu bilmiyorum. Bana bir türlü Atiye'den, Doktor Refik'ten bahsetmediniz. Hele Doktor Refik... Niçin? Onun ölümüne sebep olduğunuzu zannederim diye mi? Ölüm ayrı bir şey...

28 *A.g.e.*, s. 149.

29 *A.g.e.*, s. 149.

> Hepimiz biliyoruz ki o zatürreeden öldü. Siz onun için sadece ufak bir seyahat hazırladınız. Ölümünden sonra vicdan azabı duymamanızı, bu ölümü bir başarı saymanızı ayıplarım diye mi? Bunun bir kusur olduğu muhakkak, fakat Behçet Bey, siz mazurdunuz. Hayatınız o kadar başarısızdı, o kadar basit şeylerde beceriksizdiniz ki, dolayısıyla sebep olduğunuz çirkin bir iş bile size bir başarı gibi gelebilirdi.[30]

Behçet Bey'in yazara yazdığı son cümle olan yazarın çalışmadığı için yarım kalma korkusunun ("Hem artık çalışmıyorsunuz, beni yarım bırakacaksınız diye korkuyorum") yersiz olduğu, romanın onun merkezde olarak başladığı ama etrafına yığılan insanla bu insanların hepsinin seslerini orkestralamaya mecbur olduğunu dillendirir. Bu iş bitene kadar Behçet Bey'den sabretmesini temenni eder. Artık tek kahramanlı hikâyenin canını sıktığını, çoklu figürlerle herkesin hikâyesine, "yaşadığınız, yaşadığımız devirlerin hikâyesine" döner.[31]

Mektupta Tuncay Bolat'ın da dikkat çektiği üzere "gerçekliğin romana aktarılma sorunu", hatırat ve otobiyografik roman yazımının temel sorunlarının dengede tutulması gerektiği tartışmaları; romanda zaman sorunu; karakterlerin romandaki ağırlık bahsi; Freud ve Bergson vurgusuyla modern zamanın felsefi ve bilimsel gelişmelerinin karakter oluşturmada geçirdiği dönüşümlerinin tartışıldığı görülür.[32] Bu bölümü bitirirken Tanpınar'ın roman kahramanlarına yazdığı mektuplar gibi oyunları romanlarına çoklukla yansıtan bir yazar olmadığını, bu tür oyunları belki hafiflik ya da ciddiyetsizlik olarak değerlendirdiğine dair yine Tuncay Bolat'ın tezinde dikkat çeken görüşleriyle bahsi kapatmak istiyorum. Bolat şöyle diyor:

> Tanpınar'ın Mahur Beste dışındaki romanlarında bu tip oyunlara yer vermediğini görüyoruz. Bunda sanatçının dönemin hâkim eğilimlerinin etkisi altında kalmasının büyük payı olsa gerektir. Yazar, roman içinde bu tür oyunlar oynamayı belki bir hafiflik veya ciddiyetsizlik olarak addetmiş olabilir. Fakat incelediğimiz iki kurmaca mülâkatta ve Mahur Beste'de ortaya koyduğu tavır, yazarın kurmaca-gerçeklik sınırı üzerinde postmodern sanatçıların hassasiyetlerine benzer şekilde kafa yorduğunu gösterir. Fakat unutulmamalıdır ki kullanılan her anlatım tekniği (ki üstkurmaca teknik kadar içerikle de ilgilidir) sanatçının kendi estetik dünyasındaki meseleleri en etkili şekilde dile getirmesinin birer vasıtasıdır. Dolayısıyla Tanpınar'ın bu tekniği kullanmış olmasının nedenlerini, o dönemde Batı'da bile ortaya çıkmamış

30 *A.g.e.*, s. 150-151.

31 *A.g.e.*, s. 152.

32 Bolat, *a.g.e.*, s. 87-88.

> postmodernizmde değil Tanpınar'ın kendi sanatçı kişiliğinde aramak daha yerindedir. Tanpınar'ın bu üç metninde de gözlemlediğimiz bir metalepsis uygulaması olan kurmaca kişilerin, sınırlarını aşarak farklı düzlemlerde yaşamaya devam etmeleri, yazarın farklı eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız "süreklilik" fikrinin farklı bir görünümü olarak ele alınabilir. Ayrıca, romancı olmasının yanı sıra edebiyatın teori ve tarihi üzerine de çalışmış olan Tanpınar'ın kurmaca-gerçeklik sınırı üzerinde oynadığı bu oyunlar, onun estet kimliğinin kurmaca yazarlığına bir yansıması şekline düşünülebilir. Fakat yazarın Ahmet Mithat ve Müşahedat'a getirdiği eleştirilerde takındığı katı tutum, Cafer Gariper'in tespit ettiği üzere, Tanpınar'ı romanın önemli bir anlatım imkânını olan üstkurmacayı [geniş ölçüde] kullanmaktan alıkoymuştur.[33]

Tanpınar'ın kendi roman kahramanlarına mektup yazması bakımından Behçet Bey'e yazdığı mektup on sene kadar diğer mektuplardan sonra yayınlanmış olmasına rağmen onu ilk olarak inceledik. Şimdi artık Tanpınar'ın sevdiği başka roman kahramanlarına yazdığı mektuplara geçebiliriz. Bunlardan ilki "Ahmet Cemil'le Mülakat" adını taşımaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanının başkahramanı Ahmet Cemil'e yazılmış bir mektuptur. Bu mektup 1933 yılında *Anayurt* dergisinde iki parça hâlinde yayımlanmıştır. Benim elimde bulunan metinler ise Erol Gökşen'in Dergâh Yayınları için hazırladığı *Hep Aynı Boşluk* adlı kitapta yer alan mektuplardır.

Erol Gökşen'in hazırladığı bu kitapta *Anayurt* dergisinin takdim ettiği yazıda aynen şunlar yazılmaktadır:

> *Büyük hikâye üstadımız Halid Ziya Bey'in en şöhret kazanmış eserlerinden biri de Mai ve Siyah'tır. Malum olduğu üzere, o değerli romanın kahramanı, şair Ahmet Cemil'dir. Arkadaşımız Ahmet Hamdi Bey, aşağıdaki yazısında, Ahmet Cemil'i yıllardan sonra hakiki bir şahıs gibi gördüğünü, görüştüğünü kaydediyor ve bu suretle bugünkü telakki ile otuz, kırk sene evvelki telakkileri karşılaştırıyor. Orijinal bir mevzu olduğundan alaka ile okunacağını zannediyoruz.*[34]

Mai ve Siyah romanının kahramanı Ahmet Cemil ile takdimi yazan kişinin arkadaşı Ahmet Hamdi Bey'in Ahmet Cemil'i *yıllar sonra hakiki bir şahıs gibi gördüğünü, onunla görüştüğünü* kaydetmesi farklı zamanlarda yer alan telakkilerin karşılaştırılması dikkate şayandır. Burada bir kurmaca karakteri "hakiki bir şahıs gibi görmek, (onunla) görüşmek" dikkat çekici bir terkiptir.[35]

33 Bolat, *a.g.e.*, s. 88.

34 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk, Denemeler Mektuplar Röportajlar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 60.

35 Bolat, *a.g.e.*, s. 75.

19. yüzyıl kahramanı sayılabilecek Ahmet Cemil'in 1930'lu yıllarda yazılarını yazan kurmaca yazarla (Ahmet Hamdi Tanpınar) kendi zamanlarının yazı serüvenini, şiir dünyasını, Uşaklıgil romanlarındaki karakterlerin kaderlerini konuşurlar ve hal'de neler yaptıkları üzerine hasbihal eylerler.

Aynen Tartuffe ile diyaloglarında olduğu gibi bir karşılaşma ile başlayan konuşmalarda Tuncay Polat'ın da dikkat çektiği üzere şu içerikler ön plana çıkmaktadır:

> a) Karşılaşmanın şaşkınlığının ardından, ilk olarak *Mai ve Siyah*'ın sonunda annesiyle beraber Arabistan'a doğru yola çıkarken görülen Ahmet Cemil, anlatıcının sorularına verdiği cevaplarla, "mülâkatın şimdisi"ne kadarki zamanda başından neler geçtiği özetler.
>
> b) Ardından Ahmet Cemil neslinin (Servet-i Fünun devri) şiir anlayışı ile 1930'lu yılların güncel şiir anlayışı, her iki dönemden gerçek şairlerin isimleri anılarak kıyaslanır.
>
> c) Son kısımda, Ahmet Cemil'le beraber Tepebaşı Bahçesi'ne giden anlatıcı, ona devrindeki diğer kurmaca kişilerin durumlarını sorar. Ahmet Cemil'se *Mai ve Siyah*'tan, *Aşk-ı Memnu*'dan ve *Salon Köşeleri*'nden "tanıdığı" kurmaca kişiler hakkında bilgi verir.[36]

Bir salı akşamı Eyüp İskelesi'nde karşılaşan kurmaca yazar ve kurmaca karakter sohbete başlarlar ve Ahmet Cemil'in İkbal'i mezarlıkta ziyaret ettiğini öğreniriz. Birlikte vapura binen bu iki karakterin konuşmaları metalepsis düzeyinde ironiyi, parodiyi, üstkurmacayı içinde bulundurarak ilerler.

Kurmaca ile gerçeklik arasında gidip gelmelerin olduğu ya da en azından Ahmet Cemil'in kendi kurmaca dünyasından başka bir düzleme çekildiği onun yaşlanmışlığı ile verilir. Ahmet Cemil romandaki gerçeklikten çok farklı bir yaşlılık durumu ile kurmaca yazar Tanpınar'a görünür. "Kâğıt insan", "kâğıttan varlık"[37] olan kendi gerçekliğinden başka bir gerçekliğe taşındığında bedensel, ruhsal, fizyonomik değişiklikler geçirmiştir. Kurmacada sonsuz bir figürün, tanrısallığını, beka durumunu yitirip başka bir düzlemde ölümsüzlüğü fena durumunu tatması dikkate şayan bir üstkurmaca eylemidir.

> *İhtiyarlığından bu suretle bahsettiğime kendim de pişman oldum.*

36 *A.g.t.*, s. 76.

37 Mieke Bal, *Narratology Intraduction to the Theory of Narrative*, London: Univesity of Tronto Press, 2. Baskı, 1997, s. 115. Ayrıca benzer şekilde Roland Barthes, anlatıcı ve kurmaca kişileri "kâğıttan varlık" olarak tanımlar. Bkz., Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev., Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul: YKY, 1993, s. 103. içinde, Tuncay Bolat, *a.g.t.*, s. 77.

Lakin, murassa bir üslubun arkasından ter ü taze seyrettiğim bu hayalin bu hâle gelmesi beni çok sarsmıştı. Bacaklarını birbirinin üstüne attı, tuhaf ve nesline ait bir rehavetle yüzüklü parmaklarını kır saçlarının üstünde dolaştırdı; mavi, munis, çocuk bakışlı gözlerini üstümde hissediyordum, şimdi anlatacağım şeyleri hakikaten titreyen bir sesle söyledi:

— İhtiyarladığımdan bahsetmekte haklısınız, dedi. İhtiyarlamamaklığım lazımdı, ben ki bütün yaşama kudretini bir tasavvurdan alıyorum ve toprağa iade edecek hiçbir borcum yoktur. Zamanın üstünde olmaklığım lazım gelirdi. Hâlbuki, benimle karşılaşanların hemen hepsi çöktüğümü söylüyorlar. Ve bunda da haklıdırlar, moda tarafım o kadar çoktu ve kendi harcımda o kadar mütenevvi devam ettim ki, yıpranmamak kabil değildi. Bütün hayat bana karşı yapılan bir aksülamel oldukça beni çökmüş görmeniz kadar tabii ne olabilir?[38]

Ahmet Cemil kurmaca yazarla (Tanpınar) karşılaşmakla kendi kurmaca gerçekliğinden taşmış ve "gerçeklik yurttaşı" olmuştur. Bu gerçeklik yurttaşlığında bir ölümlünün başına gelecek değişim dönüşümleri de geçirmektedir. Kendisi de başından bu şaşkınlığı atamaz. Ona kurmaca yazarın biçtiği bu yeni kader ile roman kahramanı olduğu bilincine sahip, "lucid dreaming" eylemi içinde olsa da onun köklü değişim geçirmediği anlamına gelmez.

Mülakat Ahmet Cemil'in Yemen'de bulduğu bir memuriyet ve oradaki yaşantısının hayal kırıklığı ile sonra İstanbul'a dönüşü; İstanbul'da mutlu olamama ve hayal kırıklığının orada da sürmesi ile İsviçre'de kendisine sunulan bir kançılarlık ile hayatına devam etmesi; oradan da 12 yaşında genç bir kıza aşık olmasıyla aşk hususunda hayal kırıklıklarıyla devam eder. Aşık olduğu kız kendisiyle değil de (kendisini seviyorsa) ablası ile evlenmesini dileyince bu aşkı da bitirmiş ve memlekete geri dönmüştür.

Sonra 1930'lu yılların edebiyat ve şiiri üzerine sohbet başlar. Servet-i Fünun ve 1930'lu yıllar şiiri karşılaştırılır. Şairlerin üzerinden poetik sohbetler gerçekleşir. Ahmet Cemil modern Türk şiirinin kurucusu şairleri Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'den bir şey anlamadığını dillendirir. Şiirlerini "kupkuru" bulur. Fransızcada "sentimentalite" dedikleri şeyin onlarda olmadığı söylenir. İkisinde de şiire sermediyetini veren o nihai ruhtan eser olmadığı söylenir.[39] Mesele her ne kadar Yahya Kemal'de ve Ahmet Haşim'de duygusallığın eksik olması ve Ahmet Cemil döneminde şairleri/yazarları "mendil elde bir edebiyat" ile aşırı duygusal olmalarıysa da ikisi arasında diyalog so-

38 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, s. 62.

39 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, s. 66.

nunda hangi yazarların ağladığı ve ağlamadığına varır. Yazarın yerini alan kurmaca karaktere Ahmet Kutsi'nin ve Necip Fazıl'ın şiirlerinde artık gözyaşının olmadığı dillendirilir.[40]

Ahmet Cemil'in kurmaca yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gerçekliğine geçtiği, o düzleme bir sıçrama yaptığı ve *gerçeklik yurttaşı* olduğu söylenebilir. Bu *gerçeklik yurttaşlığı* kendi koptuğu kurmaca dünya için apayrı bir gerçeklik içerse de Tanpınar'ın yaşadığı gerçek dünyaya kadar sarkmadığı, kurmaca gerçekliğe değil gerçek kurmaca gerçekliğe doğru bir sıçrama gerçekleştirildiği söylenebilir. Roman kahramanlarının yazarların kendilerine biçtikleri kurmaca kaderlerinden taşmaları, roman bittikten sonra bile kurmacayı aşan gerçeklik düzleminde yaşantılarına devam etmeleri, yaşamda canlılığı ve ölümlülüğü bulmaları onları gerçeklik düzlemine taşırken, Tanpınar'ın, sadece Tanpınar'ın da değil Yahya Kemal'in, çağdaş musikişinasların da kendi varlıklarıyla ve gerçek kimlikleriyle, hasletleriyle böylesi bir gerçeklikte yad edilmeleri metni gerçeklik düzlemine çekmekte bir hile olarak kullanılmıştır.

Diyaloglarda konumuzu ilgilendiren bir başka terkip de kurmaca yazarın (Tanpınar) Ahmet Cemil ile konuşurken ona "bakınız, sizi tasavvurlar dünyasından şeniyet alemine nakleden Halit Ziya Bey bunu ne güzel fark etmiş"[41] derken Ahmet Cemil'in bir "şeniyet alemi"nde yer aldığı dillendirilmiştir. Tasavvurlar alemini kurmaca dünya olarak değerlendirecek olursak şeniyet alemi Tanpınar'la mektubun başında giriş yazısında gazete editörünün yazarla Ahmet Cemil'in "hakiki bir şahıs gibi göründüğü, (onunla) görüştüğünü" kaydetmesi anlam kazanır.

Tuncay Bolat "Türk Romanında Üstkurmaca" adlı henüz yayımlanmamış doktora tezinde kurmaca yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Uşaklıgil başkahramanı Ahmet Cemil ile bira içmeğe gittiklerini, anlatıcının bu eylemde oldukça heyecanlandığını, buraya kadar anlatılanların, bir yönüyle roman kahramanının kendi sınırlarının dışında çıkarak gerçeklik düzlemine adım attığını göstermekle birlikte "gerçeklik" olarak sunulan düzlemin kurmaca doğasına da işaret edebildiğine dikkat çeker.[42]

> Sonuç itibariyle Tanpınar'la özdeşleşen kahraman anlatıcı (metnin gerçeklik düzleminin bir mensubu) eğer Ahmet Cemil'le Tepebaşı Bahçesi'ne gidip bira içebiliyorsa, gerçeklik sanılan düzlem de bir yanılsamadan ibaret olabilir. Yapılabilecek böyle bir çıkarım, metnin tüm katmanlarının üzerinde bulunan dış gerçeklik

40 *A.g.e.,* s. 67-68.

41 *A.g.e.,* s. 68.

42 Bolat, *Türk Romanında Üstkurmaca*, s. 79.

> düzlemin mensuplarına dolaylı olarak yaşadıkları dünyayı sorgulamaya davet ederler. Postmodern döneme gelindiğinde, kurmaca metinlerin, okuru bu sorgulamaya dolaysız şekilde davet ettiklerini görürüz.[43]

Tuncay Polat tezinin 171. dipnotunda bunu açar ve Murat Gülsoy'un kurmaca ve gerçek ayrımını sorunsallaştırdığı "Hayatım Yalan" adlı üstkurmaca hikâyesine dikkat çeker. Yazar burada okurun doğrudan doğruya kendi yaşadığı zemini sorgulamaya davet edildiğini şu cümleyi örnek vererek gösterir:

> Söz gelimi Murat Gülsoy'un kurmaca ve gerçek ayrımının sorunsallaştırıldığı "Hayatım Yalan" adlı üstkurmaca hikâyesinde okur, doğrudan doğruya kendi yaşadığı zemini sorgulamaya davet edilir: "Çevrenizdeki her şeyin gerçek olduğundan emin misiniz? Bakın: İşte örnek arıyorsanız, karşınızda duruyor. Ben… Size bunları anlatıyorum. Benim gerçek olmadığımı düşünüyorsunuz. Siz ise gerçeklerin dünyasındasınız öyle mi? Peki, sizin o gerçekler dünyasına nasıl oluyor da benim gibi gerçek dışı, kurmaca biriyle karşılaşabiliyorsunuz? Sizin gerçekler dünyasına, kim bilir benim gibi ne hayal ürünü şeyler karışmıştır!" (Murat Gülsoy, "Hayatım Yalan", *Tanrı Beni Görüyor mu?*, İstanbul: Can Yayınları, 3. Baskı, 2012, s. 44-45.)[44]

Tanpınar romanlarında gerçek hayattan kişileri, bizatihi kendi kişilik, kimlik, şiirleri, musikileri ile eklerken burada Ahmet Cemil'i de olduğu gibi kurmaca karakterlerin temsil edildikleri romandaki (*Mai ve Siyah*) halleriyle metne katkı sağlarlar. Dante'de Cennet, Araf, Cehennem nasıl üç düzlemi belirleyen habitatlarsa, sanki burada da Tanpınar'ın içinde bulunduğu gerçekliğin, kurmaca karakterlerin kendi romanlarındaki kurmaca gerçekliğin yanında iki figürün de buluştuğu bir *ara gerçeklik* düzlemi söz konusudur.

Metinlerarası müdahaleye üstkurmaca müdahale de eklenince okurda gerçeklik düzlemi kendisinin de içinde yaşattığı düzlem olarak görülür. Okur o ara/f gerçekliği değil de kendi içinde bulunduğu gerçekliğe kurmaca karakterlerin taştığını düşünür. Yazarın da zaten maksadı bu değil midir? Hayal ve hakikat, gerçeklik ve kurmaca sınırlarını kaldırma taammüleri böylesi bir niyeti önümüze serer.

Kurnaca evrende yazarın bile tamamladığı romanlardaki kurmaca karakterlerin kendilerine tahsis edilmiş kaderlerini aşmaları, kurmacadan sonra yaşamaya devam etmeleri, kendisine biçilen *kâğıttan kader*i aşıp yaşantılarına başka bir düzlemde devam etmeleri gariptir. Ahmet Cemil, Tanzimat

43 *A.g.e.,* s. 79.

44 *A.g.e.,* s. 79.

dönemi romanlarındaki roman karakterlerinin akıbetleri hakkında içerden bilgi alır. Dağılan bu kurmaca evreni Ahmet Cemil şöyle anlatır.

Söze ilk önce ben başladım:

— Bana biraz havadis vermez misiniz, dedim. Aşinalarınızdan çoğu bizim de dostlarımızdır. Onların ne yaptıklarını, ne olduklarını öğrenmek isterim.

— Oh, dedi sorun da söyleyeyim… Fakat peşinen bilin ki, size çok iyi haberler verecek değilim. Maalesef dünyamız dağıldı. O eski âlem yıkıldı. Dostların kimisini ilelebet kaybettik, yaşayanların hepsi bir tarafa gitti. Biliyor musunuz en ziyade kime acıyorum; Ahmet Şevki Efendi'yi, hatırladınız değil mi? O ne adamdı beyim, ne mert, ne mübarek adam…

— Ne oldu, başına bir felaket mi geldi?

— Hem de en büyüğü… Çıldırdı. Ben bilmiyordum, mektupla yazdılar. Teessüründen çıldırmış. Seferberliğin o açlık günlerinde biçare adam nesi var, nesi yok satmaya mecbur oluyor, en sonunda hasta çocuğuna süt almak için emektar şemsiyesini kapıdan geçen Yahudi'ye vermeye mecbur kalıyor. Düşünün bir kere otuz kırk senelik bir şemsiye… Acısına dayanamıyor...

— Vah vah dedim, hâlbuki hiç delirecek adama benzemiyordu.

-— Bilakis büyük bir istidadı vardı, bilir misiniz ki cinnete istidadı olmayan tek bir sınıf insan vardır, onlar da budaladırlar… Ne ise, şemsiyeyi veriyor, fakat verir vermez hâline bir başkalık geliyor, en sonunda tımarhaneye kapatmaya mecbur oluyorlar…

— Adnan Bey ne oldu? dedim.

Büyük bir hayretle gözlerini açtı:

— Amma da yaptınız, bilmiyor musunuz? Bir zaman halife oldu, sakal bıraktı, ata bindi, sarık sarmak istedi… Şimdi Nice'te Pierre Loti Cemiyeti kurmuş…

— Ya Nihal?

— Nihal, Mütareke'den sonra adını değiştirdi, itibarı bir müddet

Edebiyatımızın bir nevi Helena'sı oldu… Matbaadan matbaaya dolaşıp duruyor…

— Peki, ya Behlül!...

— O, dedi… Onu sormayın, o tutundu. Sonraları romana merak etti, bir şirkette büyük bir mevki sahibi oldu. Memleketimizi ziyaret eden her ecnebi onun kibarlığından, zarafetinden bahsediyor… Ben İsviçre'de iken yeni neşrettiği romanlardan birini göndermişti... Ne

zevk sahibi adam beyim... İnanır mısınız, bu küçük kitap yatağımın başında bana birkaç ay Sachet de parfum vazifesini gördü… [45]

Ahmet Cemil'in yanında birkaç yardımcı gazete ile Hilmi Ziya Ülken'in *Aşk Ahlakı*'nın olması da dikkate değer bir gerçeklik dokunuşudur. *Mai ve Siyah*'ın 1897 yılında yazıldığı, *Aşk Ahlakı*'nın 1931 yılında yazıldığı düşünülecek olursa Ahmet Cemil'in kurmaca yazarın gerçekliğine otuz yıllık bir flash forward yaptığı görülür.

Tanpınar'ın bir başka kurmaca karakterle mülakatı Moliere'ın drama karakteri Tartuffe'le olan mülakattır. Bu mülakat ilk defa 1937 yılında *Gündüz* dergisinde neşrolunmuştur. *Hep Aynı Boşluk*'ta "Ahmet Cemil'le Mülakat"ın yanında bu mülakat da bulunabilir. Ahmet Cemil'le nasıl kurmaca yazar bir karşılaşma gerçekleştirmişse burada da bir karşılaşma söz konusudur. Yazarın dalgın yürüyüşünde kendisine seslenip mülakatı başlatan Tartuffe olur. Kendisini izlemek için gittiği dramadan Tartuffe fırlamış, kurmaca gerçeklikten kendi düzlemine, gerçek gerçekliğe taşmıştır. Bu izlediği tiyatroda Tartuffe'u canlandıran oyuncu değildir. Bildiğimiz drama karakteri Tartuffe'dur. Kurmaca yazar sahne gerçekliğinden, oyundan, kurmacanın içinden kendi gerçekliğine taşan Tartuffe'a büyük şaşkınlıkla bakar ve aralarında hayal-hakikat, kurmaca gerçeklik düzlemi bağlamında şu diyaloglar geçer:

> O anda gördüğüm manzarayı, hakikaten bütün ömrümce unutamayacağım. Bütün ölülerim o gece canlanıp da karşıma çıkmış olsalardı bu kadar şaşırmazdım. Çünkü onlar bugün ölü olmakla beraber, hiç olmazsa bir gün yaşamışlardı. Bu gördüğüm ise, sadece bir hayaldi, onu bir kitap sayfasında, bir tiyatro sahnesinde görebilirdim. Fakat bunların dışında bir sokak ortasında ve bir gece yarısı ona tesadüf etmek hakikaten çıldırtıcı bir garabetti. Bir kelime ile Tartuffe, biraz evvel sahnede gördüğüm şekilde yeldir yepelek, sahneden inmiş ayaklarını sürüye sürüye peşimden koşuyordu. Soluyarak yanıma yaklaştı: — Amma da acele yürüyorsunuz... Zaten yorgunum, büsbütün yordunuz, diye söylendi ve teklifsizce koluma girerek sordu, daha çok var mı? — Nereye? dedim. Nereye gitmek istiyorsunuz? — Evinize, nereye gitmek isteyeceğim, besbelli ki sizinle beraber evinize gitmek istiyorum... Ve izah etti, sizi oyun esnasında gördüm, sadece dikkat kesilmiştiniz, her hâliniz beni hiç beğenmediğinizi gösteriyordu, biraz tuhafıma gitti, alakadar oldum, oyun biter bitmez de peşinize takıldım... — İyi ama, dedim, siz bir hayal değil misiniz? Sahneden dışarda nasıl mevcut olabilirsiniz ve nasıl peşimden koşarsınız? — Bir hayal, yahut hayal mahsulü olmam, sizinle biraz meşgul

45 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, s. 71-72.

> olmama, biraz oturup hoşbeş etmemize mâni olmaz ki, siz nesiniz sanki, durée'si benden biraz daha kısa bir hayalden başka nesiniz? Sonra etrafına bakarak: — Ne karanlık eciş bücüş sokaklar bunlar, diye söylendi. Zaten bütün hâlinizden böyle yerlerde oturduğunuz belliydi… Hâlâ gelmedik mi? — Geldik, geldik dedim... İşte şu gördüğünüz evin en üst katında oturuyorum... — Yani tavan arasında?.. Hiddetle homurdandım: — Ona benzer bir şey... Buyurun.[46]

Tartuffe, tiyatro oyunu esnasında kurmaca yazarın kendi içine çekilmiş dalgınlığını, melankolik tavrını gördüğünden onunla ilgilenmeyi, onunla mülakatı istemiş ve sahneden taşmış, kurmacayı aşıp gerçeklik düzlemine geçmeyi, kurmaca yazarla mülakatı talep etmiştir. Hayal olması nedeniyle sahnenin dışında nasıl var olabileceği sorusu üzerine, Tartuffe bir hayal mahsulü olmasının kurmaca yazarla biraz ilgilenmesi anlamına gelmeyeceğini söyler. Sonuçta kurmacada kendisine biçilen sınırsız ve ölümsüz bir kaderi, *durée*si olduğunu, yazarın ise kendisinden daha fani bir varlık olduğunu dillendirir.[47]

Behçet Bey nasıl *Mahur Beste*'de tavan arasında yaşarsa, kurmaca yazar da *Tartuffle Mülakat* metninde tavan arasında yaşamaktadır. Okur bu tarz mülakatlarda ilkin şok etkisine uğrasa da anlatının gerçekliği, kurmacanın örülüşünde metnin oluşturduğu gerçek düzlem okuru sarıp sarmalamakta ve okuru bir illüzyona, gerçeklik ve kurmacanın sınırlarının kaldırıldığı bir illüzyona, bir gerçekliğe iter. Anlatıdaki mükemmellik, ayrıntılardaki düzen ve titizlik, belli bir süreden sonra okurdaki şok etkisini atmakta, bu olağanüstü olan durumun aslında gerçeklik düzlemi olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Tartuffe kurmaca yazarla tavan arasında evin dağınıklığına, kitapların çokluğuna, oturacak bir yer bulamamaya, maske meselesine girer. Kurmaca yazarın maskelerinin nerede saklı olduğunu sorar. Kurmaca yazar maskelerinin olmadığını, kendi tek yüzüyle hayatını idame ettirdiğini dillendirdiğinde Tartuffe tek maske ile yaşamın sürdürülemeyeceğini, bunun yüzü yıpratacağını söyler.

> — Bir, iki, üç... Bak bu cidden şayan-ı dikkat, üç beş kat elbiseniz var, aferin! Bu kadar olsun düşünebilmişsiniz, hiç ümit etmezdim doğrusu... Anlaşılan şu küçük bavulda da çamaşırlarınız, filan olacak... Fakat bir şeye hayret ediyorum. Elbise, çamaşır, kitap... Bütün bunlar iyi ama, maskeleriniz nerde?.. Karşımda acayip ve çok ciddi bir üzüntü ile durmuş cevabımı bekliyordu: — Ne

46 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, s. 145-146.

47 *A.g.e.*, s. 146.

> maskesi? diye kekeledim. — Ne maskesi olacak, basbayağı, yüzünüze taktığınız maskeler... Sabah akşam bu çehre ile gezmiyorsunuz ya... Elbette sizin de zaman zaman değiştirdiğiniz birkaç yüzünüz vardır. — Heyhat, dedim, maalesef bir tek yüzüm vardır ve bütün ömrümce onu taşıdım... — Tecrübesizlik, dedi, tecrübesizlik, beceriksizlik, ne isterseniz diyebilirsiniz. Ve sonra aşikâr bir hayırhahlıkla tabiat dersi verir gibi: — Bir insanın behemehâl birkaç yüzü olmalıdır. Mustarip, neşeli, vaatkâr, hayırhah, hürmetli, minnettar, dost, münkir, tehdit edici, velhasıl zemin ve zamana göre takabileceği ve taktığı anda kendisini hedefine en kısa şekilde götürebilecek yüzler... Anladınız mı genç adam!... Tek yüzle hayat olmaz. Lakin görmüyor musunuz ki yardımcı yüzleriniz olmadığı için çehreniz daha bu yaşta ihtiyarlamış, bitmiş, buruşuk ve çizgi içinde kalmış. Onu dinlendirmeniz, zaman zaman değiştirmeniz lazım. Düşünün bir kere, sevgilinizi, amirinizi, maiyetinizdeki adamı, düşmanı ve dostunuzu hep aynı yüzle karşılamanın tehlikesini düşünün.[48]

Tartuffe kurmaca yazarı eksiklikleri üzerine eleştirdikten, en az bir düzine maskeye ivedi ihtiyacı olduğunu söyledikten sonra, tavan arasına sıkışıp kalmayacağını artık sosyalleşebileceğini dillendirir. Halkın içine girmenin maskeler takma yoluyla mümkün olacağını; servet, saadet, neşe sahibi olmanın da maskelerden geçtiğini lafına ekler. Dudaklarındaki yaşama susuzluğunun çaresinin de bu olduğunun altını çizer. Kurmaca yazar bunun üzerine hiddetlenir ve tavan arasında mutlu olduğunu, fani nimetler yerine zengin inzivasına devam etmek istediğini söyler. Tartuffe'un kurmaca yazarda gördüğü ten iştahı üzerine kurmaca yazar onun haddini aştığını, onun şeytan olduğunu söyler ve tavan arasından, evinden uzaklaşmasını talep eder. Onu kovar. Tartuffe gitmeden kendisinin şeytan değil, kurmaca yazarın şeytan olduğunu; şeytanın hiç kimse önünde eğilmediğini, kendisinin eğilmesini bildiğini, su gibi aktığını, manasız ve budala gururuyla oturduğu hayat sofrasından bir lokma bile tadamadığı eleştirisiyle izin isteyip gider. Elbise değiştirip davet edildiği yere doğru ilerler.[49]

Sonuç olarak şu söylenebilir; Tanpınar ömrünü deneysel edebi çalışmalara veren Oulipo grubu gibi, yazdıklarını deneysel çalışmalara yönlendiren bir yazar değildir. Modern roman içinde hele de Türk modern roman içinde anlatı gücüyle, klasik roman akımına bağlılığı ile yeri tartışılmazdır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanı başkahramanı Ahmet Cemil'e, Moliere'in *Tartuffe*'una, kendi ilk romanı *Mahur Beste*'nin başkahramanı Behçet beye yazdığı mektuplar sonuncusu romana eklenmiş bir bölüm olması

48 *A.g.e.,* s. 147-148.

49 *A.g.e.,* s. 148-149.

hasebiyle, diğerleri de gündelik hayatta bir yazarın zihninden bu minvalde orijinal fikirler geçmesi bakımından deneysel çalışma olarak görülebilir. Tanpınar'ın edebiyatın mutlak deneysel çalışmalara hizmet etmesi hususunda Ahmet Mithat eleştirisi, *Müşahedat*'ta ve *Hayal ve Hakikat*'te bu tarz deneysellikler yapan yazarı eleştirisi, Tuncay Bolat'ın da dillendirdiği gibi deneyselliği edebiyatında köklü bir unsur olarak görmesini engellemiş olabilir. 1980'lerde Türkiye'ye gelen postmodernizmden nereden bakarsak bakalım yarım asır önce Ahmet Mithat'ın da Ahmet Hamdi'nin de bu tarz deneysel çalışmalar yapması dikkate değerdir. Bu yabancı dil bilmekle, Fransızca bilmekle açıklanabilir ve Fransız edebiyatını, Batı'yı sıkı takibe yorulabilir. Pirandello'nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* dramasından Unamuno'nun *Sis*'ine hatta Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahedat*'ı ve *Hayal ve Hakikat*'ına kadar hepsinin Tanpınar zamanında neşrolunduğu düşünülecek olursa Tanpınar'ın kendi roman başkahramanına (Behçet Bey), başka yazarların roman başkahramanına (Ahmet Cemil), yabancı ülkelerden tiyatrocuların başkahramanlarına (Tartuffe) mektup yazması anlaşılabilir.

Üçünde de ortak olan nokta bağlı bulundukları edebi tür ne olursa olsun (roman, drama) kendi kurmaca düzlemlerinden başka bir düzleme, Eco'nun "gerçeklik yurttaşı" kavramıyla izah ettiği bir düzleme geçmeleridir. "Gerçeklik Yurttaşı" kavramı ister kurmaca karakterin kendi kurmaca düzleminden taştığı yazarın dış gerçeklik dediğimiz düzlemini ifade etsin (Orhan Pamuk; *Masumiyet Müzesi*) isterse de kurmaca karakterle yazarın düzlemlerinden ayrı bir ara düzlemde, arafta gerçekleşsin her halükarda kurmaca karakterler için bu kendi kurmaca düzlemlerinden taşma anlamını taşımaktadır. Anlatının sahihliği, gerçekliği, mükemmelliği sınırlar kurmaca alanda kalsa bile okurlara kurmaca karakterlerin gerçekliğe taştığı, "gerçeklik yurttaşı" oldukları hissini uyandırır. Behçet Bey'in kurmaca yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'ı bir "roman münekkidi" gibi eleştirmesi, kendini unuttuğu, bir yığın gereksiz karakterlerle romanın seyrini dağıttığı eleştirileri; Ahmet Cemil'in sanki de roman karakterlerinin romanları dışında bir hayatları varmış ve orada yaşamaya devam ediyorlarmış gibi başka yazarların roman karakterleri hakkında bizlere haber vermesi, romanından taştığı ve başka bir gerçeklik düzlemine geçtiği için saçlarının ağarması ve yaşlanması artık metinde ölümsüz değil de gerçekte ölümlü olduğu intibaı; Tartuffe'ün dramasından, sahne gerçekliğinden taşıp seyircilerin gerçekliğine adım atması ve kurmaca Tanpınar'la birlikte Faust ve Mephistopheles diyaloglarını andıran diyaloglara girmesi bu bağlamda Tanpınar için de ilginç deneysel çabalamalar sayılır.

KAYNAKÇA

Alptekin, Turan. *Bir Kültür Bir İnsan, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar.* Nakışlar Kitabevi, 1975.

Bal, Mieke. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. London: Univesity of Tronto Press, 2. Baskı, 1997.

Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. Çev., Mehmet Rifat- Sema Rifat. İstanbul: YKY, 1993.

Bolat, Tuncay. *Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000*). Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Chamisso, Adelbert von. *Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü*. Ankara: Dost Yayınları, 2004.

Eco, Umberto. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İstanbul: Can Yayınları, 1996.

Egger-Offel, Dagmar, Literatur im Fenster, Victor Pelewin; Tolstois Albtraum, https://literaturimfenster.blog/2013/11/03/viktor-pelewin-tolstois-albtraum/.

Esenyel, Zeynep Zafer. "Kurgudan Gerçekliğe, Gerçeklikten Kurguya: Sis Üzerine Varoluşçu Bir İnceleme". https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1242360.

Gielas, Anna. "Hier spricht deine Romanfigur!". (Burada Roman Figürü Konuşuyor!). 07 Ağustos 2020. https://www.psychologie-heute.de/leben/artikel-detailansicht/40710-hier-spricht-deine-romanfigur.html, Erişim tarihi 03.01.2022.

Kerrigan, Anthony. trans. "Mist". *Selected* Works Vol. 6, by Miguel de Unamuno. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Leister, Iris, Kreativ Schreiben, lebendige Figuren entwerfen. https://www.akademie.de/de/wissen/kreativ-schreiben-lebendige-figuren.

Şahin, Seval. "Mahur ve Mahmur Bir Beste-Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste Romanı Üzerine". *Ahmet Hamdi Tanpınar.* Ed., Abdullah Uçman, Handan İnci. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Günlükler Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____, *Hep Aynı Boşluk, Denemeler Mektuplar Röportajlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Mahur Beste,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.

Unamuno, Miguel de. *Sis*, Çev., Behçet Necatigil. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Hülyadan İbaret "Güzel Mahlûk" mu, Vatan-Medeniyet Metaforu mu? Tanpınar'ın Kadın Kahramanları Bize Neyi İma Eder?

Zeynep Kevser Şerefoğlu-Danış
Dr. Öğr. Üyesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Giriş

Tanpınar'ın eserlerindeki kadın kahramanlara ilişkin yapılan çalışmaların pek çoğunda[1] kadınların, "aşk kadınları", "rüya kadınlar", hülyadan ibaret "güzel mahlûklar"[2] olarak yazar Tanpınar'ın mirasını devralan erkek anlatıcıların ekseninde ve onların hazzı, arzusu bağlamında örüldüklerini görmekteyiz. Tanpınar'ın romanlarındaki kadın algısına dair yapılan çalışmala-

1 Literatüre göz attığımızda karşımıza çıkan münhasıran Tanpınar ve kadın temasına yönelik hazırlanan kitap ve tezler aşağıdaki gibidir. Kitap bölümleri, tez içinde başlıklar, makale ve sempozyum bildirileri ise oldukça fazladır. Önemli bir kısmına çalışmamızın ilgili yerlerinde atıf yapılmıştır.
Tanpınar'da Kadın, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2014.
Handan İnci, *Orpheus'un Şarkısı / Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
Mehmet Kurtoğlu, *Hasret ve Azap & Tanpınar'da Şehir ve Kadın*, Konya: Çizgi Yayınevi, 2015.
Derya Şenol, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Kadın", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.
Pürlen Kaleli, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Kadın ve Kadın Eğitimi Üzerine Bir Araştırma", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2015.

2 İfade bu şekilde "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikayesinde geçer. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011, s. 16. Fakat Tanpınar'ın eserlerindeki kadın kahramanlara değinen pek çok çalışmada tanımlayıcı olarak kullanılır. Örneğin bkz., Handan İnci, *Orpheus'un Şarkısı-Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

rın kimilerinde, "estet", "kutsiyet", "eksik parça", "sevilen, âşık olunan ve bir yaratımı, sanatı tetikleyen", "efsanevi canlı", "adeta birer tanrıça" ifadelerine, kimilerinde günlüklerinde yer alan "kadınsızlık"a yahut fakültede "güzel kızları seyrederken" fark edildiğinde bunun "romancı olarak fizyonomi meraklısı" olmasına bağladığına dair sair anekdotlara atıf yapıldığını söylemek yanlış olmaz. Peki acaba bu değerlendirmelerin ne kadarı metin merkezlidir yahut yazar anlatıcının kurgusunda yer alan kadınlara ilişkin anlam katmanlarını ne kadar ortaya koyabilmektedir?

Özellikle günlüklerinin yayınlanmasından sonra akademik mecrada bir lahza olsun "babası öldürülebilen" Tanpınar'ın, üzerinden Yahya Kemal imleci ve gölgesi kalktıktan sonra, eserlerine ve eserlerinin anlam dünyasına başkaca düşünme imkânları ile yaklaşılmaya başlandığını, az da olsa, ana kahraman olan kadınların eylemliliklerinin ve gerçekçiliklerinin vurgulandığını söylemek mümkün. Tanpınar romanlarına erkeklik merkezli bakış açısının, artık roman içindeki kimi meseleleri erkeklik üzerinden sorunsallaştırabildiğini de söyleyebiliriz.[3] Ama Tanpınar romanlarında kadına yönelen çalışmaların yoğun olarak "estet bir yazara yakışan estetik kadınlar inşası" şeklindeki bakışla örüldüğünü ve Tanpınar'ın edebi metinlerindeki kadınlara hâlâ büyük oranda bu izlekte bakılmaya devam edildiğini yahut çalışmaların çoğunun bu ekseni yinelemeyi tercih ettiğini belirtmek gerekiyor.

Bu çalışmada, Tanpınar'ın roman ve hikâyelerindeki kadın kurgusuna, metnin bilinçdışı imkânları ile odaklanıldığında karşımıza çıkan anlam dünyalarından birini aktarmaya çalışacağım. Odağımda kadın kahramanların vatan metaforu ve medeniyet algısı ile ilişkileri olacak. Yazının başlığının "Tanpınar, Kadın Kahramanları Aracılığı ile Bize Neyi İma Eder?" olmadığının altını çizmek isterim. Yazarlar, anlatmak istediklerini zaten metinde söylerler. "Tanpınar'ın Kadın Kahramanları Bize Neyi İma Eder?" sorusuyla, metnin kendisine, bilinçdışına ve metne bakan kendime yer açarak çalışmayı sürdüreceğim. Edebiyat eleştirisi açısından kendime araştırmacı yahut okur olarak açtığım yer fazlaca kişisel görülebilir. Fakat bu bakışın, yazar adına vehmetmekten de yazarın kişiselliği üzerine oluşturulan kur-

3 Örnek olarak şu çalışmalar zikredilebilir:
Jale Özata, "Tanpınar'ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar", *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2019, s. 106-124.
Egem Atik, *Kendini Yapmak: Ahmet Hamdi Tanpınar Romanlarında Erkeklik Temsilleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021.
Turgay Anar, *Huzur Atlası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanını Okuma Kılavuzu*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.
Nurdan Gürbilek, "Doğu'nun Cinsiyeti Kudretli Erkek, İhtiyar Âşık, Mistik Anne", *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 75-96.

gulardan daha sahici olduğu ve metnin örtük, katmanlı yapısına ulaşmada önemli bir alan açtığı muhakkak. Diğer yandan, algımızı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen kolektif bilinçdışının aynı durumlara verilen benzer tepkiler, aynı kavramlar arasında kurulan benzer ilişkilerle ürettiği metaforların doğal olarak edebi metinlere de yansıdığını ve hatta orada tekrar yeniden üretilerek dolaşıma girdiğini söylemek mümkün. Her ne kadar modernleşme evresinin bireyselleşme süreçlerinde olgun benliklere geçilse de kolektif hafızada kemikleşen metaforların birbirine benzeyen ve düzenli olarak yinelenen kavrayış biçimlerini ortaya çıkardığı ve edebi metnin bilinçdışına da işlediği fikrinden yola çıkarak, Tanpınar'ın kadın kahramanlarına metnin bilinçdışı kısımlarını yoklayarak bakacağım.

Metnin bilinçdışı açısından söz konusu roman ve hikâyelerde ana kadın kahramanların geçtikleri yerlerde vatan ve medeniyet metaforunun yattığı önermesini dile getireceğim. Bu noktada, kadının "vatan" ve "medeniyet" olarak algılanmasına giden bilinçdışı yol için kısa bir izlek çizmemiz yerinde olur.

Vatan-Kadın İlişkisi

Dünyadaki ulus inşaları ve milliyetçilik hareketleri sonrasında aile, vatan gibi kavramların, oryantalist tehlikeye karşı tutkal birer kurum ve yeniden üretilen birer metafor olarak algılanmaya başladığına dair çalışmalarla artık daha sık karşılaşıyoruz. Aslında milliyetçilik odağındaki çalışmaların kadınlar konusundaki kafa karışıklığı ve "çelişik mesajları" pek çok defa dile getirildi. Ulus-devletleşme sürecindeki değişim ve dönüşümler, kadınlar için imkân mıydı, yoksa kadınlar yeni bir ötekileştirilmeye mi maruz kaldılar? Bu değişimler esnasında yeni devletler eliyle verilen kadın haklarının bir imkân olduğunu düşünenler, uluslar içinde yükselen milliyetçiliğin, laiklik ve reform hareketleriyle birlikte gelişmesinden mütevellit, ulus-devletin, kadınları bir önceki geleneksel ve dini yapıların sınırlarından çıkardığını ve yurttaş olarak görünür olmalarını sağladığını iddia ediyor. Buna itiraz ederek yurttaşlık biçiminin yeni bir ötekileştirme olduğunu savunanların düşüncesi ise, erkek devletin çıkarları doğrultusunda ve devlet müdahalesinde oluşan bu yurttaşlığın, kadını araçsallaştıran yönünün daha yoğun olduğu yönünde. Devletin, ulusal tehlike durumlarına göre kendi amaç ve çıkarları doğrultusunda bazen cephe gerisinde, bazen önünde, işgücü açığı varsa çalışma hayatında kadını kullanıp tehlike sonrası zamanlarda ise kadına ev içinin yolunu göstermesi yahut kamusal alanda ikinci sınıf roller uygun görmesi hasebiyle devlet eliyle verilen hakların bir kandırmaca[4] olduğu savının

4 Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 162-163.

kadın çalışmaları sahasında daha çok kabul gördüğünü söylemek mümkün.

Feminist epistemoloji çerçevesinde tarihin cinsiyetine ilişkin yapılan feminist çalışmalar, "tarihte olmayan kadın" ezberini tekrar etmek yerine aslında olanı görebilmek yetisini kazanma çağrısı yapsa da pratikte bu çağrı karşılığını çok da bulamıyor. Ve çoğu zaman ulus inşası esnasında çok sınırlı ve belirli bir alanda görünürlük hakkı kazanmış, seçilmiş, ulus mimarlarının onayını almış ve diğerlerinden farklı olan birkaç kadın ismi, mesele kadın bakışına geldiğinde, "onlar da vardı" kategorisinin altında tekrarlanıp duruyor.

Şurası muhakkak ki, uluslaşma sürecinde aile, vatan, kadınlık ve annelik kavramları yeni örgü ve ağlarla yeni anlamlar kazanıyor. Kadınlar, dâhil oldukları ulusta, onları önceki geleneksel yapıdan da, diğer uluslardan da, Batı'dan da ayıran "fark belirteci", "kültürün taşıyıcısı" gibi makbul özelliklerle yeniden kurgulanıyorlar. Bu kurgu içinde ihtiyaca göre "ulusal aktörler, anneler, eğitimciler, işçiler bazen de savaşçılar olarak" toplum hayatına katılım için davet edilirlerken diğer yandan kültürel olarak kabul edilebilecek yahut edilmeyecek davranış kategorileri ile de önlerinde farklı sınırlar ve sınırlamalar buluyorlar.[5]

Bu sınırlar ve sınırlamalarsa her zaman tutarlılık göstermeyebiliyor. Çünkü kadın, "hem yeni kimlikler lehine geleneksel bağlantıları dönüştürüp eritecek modern bir proje, hem de müşterek toplumsal geçmişin derinliklerinden gelen saf kültürel değerin dirilmesi" olarak sunulduğu[6] için bu bakış, "yeniden canlandırılabilecek, yorumlanabilecek ve genellikle yeniden keşfedilecek son derece akışkan ve belirsiz anlam alanına" karşılık geliyor. Bu anlam alanının genişliğine ve sabit olmayışına verilebilecek örnek oldukça fazla. Mesela *Fatih Harbiye*'de roman, muhafazakâr Doğu'yu temsil eden Fatih semti ile alafrangalığın sembolü Harbiye semtleri arasındaki tezat üzerine kurulur. Tezatlıklar, konak-apartman, sokak-cadde, kahvehane-pastane, kedi-köpek, hacıyağı-parfüm, Doğu ve Batı musikisi gibi ikilikler üzerinden devam ederken Neriman, bu tezatlıkların arasında kalan kadın kahraman olarak çizilir. Neriman, yolunu şaşırmak, yanılmak, doğu istikametinden vazgeçerek batıyı temsil eden semt, olay, nesnelere yönelmek, eski değerlerden nefret etmek, Avrupaî bir yaşayış özentisi içinde olmak gibi kimliğine dair kafa karışıklıkları içinde tanıtılır. Neriman'ın bu denklemde ikili öğelerden Batıyı çağrıştıranları tercih etmesi hâlinde adeta bütün bir ülkenin kendini batının kollarına bırakacağına dair bir atmosfer vardır romanda. Neriman'ın tercihi, ülkenin kaderi gibidir. Nerimanların

5 *A.g.e.*, s. 169.

6 *A.g.e.*, s. 166.

bu yolda ayaklarının tökezlemesi, ülkenin tökezlemesidir. Peki neden sadece *Fatih Harbiye* değil, pek çok romanda kadın kahramanların bu ikilikler karşısındaki tutumları ülkenin kaderi gibi okunur? Bu ve pek çok dönem romanında açıkça kurulan bu bağ, metnin bilinçdışında yatan önemli bir realiteyi açık eder: Bir cinsin yaptıklarının ülkenin yaptıkları addedildiği yerde, o cinsin ülkenin kendisi olduğuna dair örtük anlamlar ifşa olur.

Neriman, kafası karışan ulusun adeta sembolüdür. Roman sonunda yazar anlatıcı taşları yerine oturtur ve bir balo daveti için hazırlık yapan, diğer yandan baloya gidip gitmemek konusunda da müteredditt olan Neriman, balo hakkında danışmak üzere Şişli'de oturan akraba kızlarının apartmanına gittiğinde duyduğu "yoldan çıkan" ve gönlünü yeni adetlere kaptıran kızların başına gelen olumsuzluklardan sonra kendisi üzerine düşünmeye başlar. Dönüşte Şişli'den bindiği tramvay Fatih'e doğru yaklaştıkça zihnen, batılı anlam dünyasının teklif ettiği hayat tarzından uzaklaşır.

Burada balo kısmına özellikle dikkat çekmek istiyorum. Çünkü, Cumhuriyet'in ilanından sonra, sadece Müslüman vatandaşlara açık olarak düzenlenmeye başlayan bu balolara Cumhuriyet'in yeni kadınları özellikle çağrılmış, 29 Ekim 1925 akşamı sadece dört kadının[7] eşlerinin baloya gitmesinin ardından içlerinden birinin, "Paşam bu inkılâbın kurbanları yalnız biz miyiz? Hani yaver beylerin, mebus beylerin, vekil beylerin hanımları?" sorusu üzerine iştirakin sağlanması ve sayının artırılması konusunda bizzat Mustafa Kemal seferber olmuştur. Yeni devletin kamusal ve toplumsal yaşamda tasarladığı büyük modernleşme projesinin tanıtımı ve yaygınlaşması için baloların, hassaten de balolara eşlerinin yanında katılması istenen kadınların, kılık kıyafet, dans ve yeme içme kültürlerine odaklanılmasının modernleşme sürecinde ön planda olan ana unsur olarak kadını işaretlemesi önemlidir.[8]

Ama daha da önemli olan, *Fatih Harbiye*'de yazar anlatıcının Neriman'a çizdiği yolun asla bir baloya çıkmamasına uğraşan Peyami Safa'nın, konu, ülke temsiline ilişkin balodaki kadın görünürlüğünün çok daha kişiselleşmiş hâli olan güzellik yarışmasına geldiğinde kadınlara bu kez bambaşka bir misyon çizmesidir. Cumhuriyet gazetesinde peş peşe yayınladığı yazılarla genç kızları ülkede düzenlenen güzellik yarışmalarına katılmaya çağırır Peyami Safa. Daha evvel kadınlara ülkenin geleceği adına batı musikisinden derhal uzak durmak düşerken bu kez ülkesi için vücudunu cömertçe sergilemek vazifesi düşecektir. Türk kadını, Türk ırkının Batılı milletlerden geri kalan

7 Dört kadın, Yakub Kadri Karaosmanoğlu, Şevket Süreyya Aydemir, Falih Rıfkı Atay ve Ruşen Eşref Ünaydın'ın eşleridir.

8 Ayrıntılı bilgi için bkz., Cemre Arı, Merve Aslaner, vd., "Cumhuriyet Baloları", *Kebikeç* dergisi, S. 38 (2014), s. 307-315.

bir tarafının olmadığını, bedeni üzerinden kanıtlamak durumundadır. Güzellik yarışmaları etrafında kurulan millî söylemde bir bakıma güzel/sağlıklı millet söylemi, "vatanperver anne kadın"la "podyumda yürüyen alımlı, dişi kadın"; "Anadolu'nun saf, temiz, yerli kızı"yla "Batı'nın feminen, bakımlı, cazibeli kadını" arasında aracı olur."[9]

1929'da düzenlenen ilk yarışmaya çoğunlukla gayrimüslim kızların ilgi göstermesi karşısında yaşanan hayal kırıklığından sonra Türk kızlarına ısrarlı çağrılarda bulunanlardan biri olur Peyami Safa. Irkın güzelliğini ispat etmek, bu güzelliğin propagandasını yapmak, sağlıklı idmanlı genç Türk kızı vücudunu dünyaya göstermek, milli bir vazife, hatta milli tekamülün en önemli göstergesi olarak lanse edilir. Amerika'da düzenlenen ilk yarışmada Türkiye'yi temsil eden Feriha Tevfik Hanım'ın yalnız resimlerinin Amerika gazetelerinde yer alması sayesinde bile Türkleri zenci, sarı veya kırmızı ırktan zanneden Amerikalılar, kendileri kadar beyaz ve güzel olduğumuzu anlamışlardır ve bu, ülke adına en büyük propaganda kabilindendir.[10]

1930'da yine Cumhuriyet'in yaptığı yarışmanın sonucu ilan edildiğinde aynı zamanda jüri üyesi olan Peyami Safa, Mübeccel Namık için, "derisinin ince kumaşı üstünde hiç parmak izi bulunmayan lekesiz, sivilcesiz, tertemiz ve levent bir vücut" ifadelerini kullanır ve şöyle devam eder: "Mübeccel Namık Hanım ırkımızın bütün seciyesini taşıyor ... Lirik şairlerin genç kız diye tahayyül ettikleri, fakat asrın ahlaki bulanıklığı içinde eşini az bulduğu masum, gözü açılmamış tipik aile kızı. Zekâsı terbiye, vücudu idman görmüş, lisan biliyor."[11]

Safa'nın cümleleri içinde yatan dönemin genç kızı için çizilen hedeflere bakıldığında, milli söylemin kafasının yeni kadın konusunda tutarlı işlemediği ortadadır. Belki de şöyle demek gerekir: Bütün bu çelişkiler zaten şartlara göre sürekli yeni istikametler çizilerek, yeni hedefler, sınırlıklar, yasaklar ve çerçeveli özgürlükler bahşedilerek şekil verilen kadın fikrinin, esasında dizayn edilen bir ülke olduğu örtük algısını bir kez daha ifşa eder. Kadının güzelliği ve sağlamlığının ırkın, milletin güzellik ve sağlamlığı addedilmesinin daha geçerli bir temellendirmesi görünmemektedir.

Şu hâlde, bütün bu kafa karışıklıklarına rağmen uluslaşma süreçlerinin kadının konumunda önceye göre olumlu etkisi olduğunu öne sürenler için de öyle olmadığını düşünenler için de geçerli bir sonuç vardır: O da uluslaşma sürecinde, kadının merkezi bir rol oynadığı gerçeği. Kadınlar eşit va-

9 Eylem Özdemir, "Batı'ya Giden Her Yol Mübah mı? Milletin Güzellik Yarışmalarıyla İmtihanı", *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 244.

10 *A.g.e.*, s. 245.

11 Peyami Safa, "1930 Güzeli", *Cumhuriyet*, 14 Ocak 1930.

tandaşlıkla değil, farklı bir yolla ve merkezi bir önemle ulus ortamına dâhil olurlar. "İdari aygıt"ın dışına sürülmek" der buna Kandiyoti. Hem idari aygıtın, karar mekanizmasının dışındadırlar hem de çok önemli konumda ve merkezdedirler. Kadınlar için çizilen bu ayrıcalıklı konum, onlar için eşit vatandaşlığın tam olarak oluşamama nedenine dönüşür. Bana göre, kadınların vatandaşlık haklarından dışlanması ve buranın hep bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkması zaten vatandaş olarak değil, vatanın kendisi olarak görülmelerinden kaynaklanıyor. Nitekim çalışmanın ilerleyen bölümünde Tanpınar romanlarının yazar anlatıcısının da kadın kahramanları erkeklerden ayrı birer birey olarak görmek şöyle dursun, bizzat vatanın kendisi olarak algıladığını ve adeta ilahlaştırarak denklem dışına sürmüş olduğunu öne süreceğim. Burada, Handan İnci'nin Tanpınar'ın romanlarında aşk ve kadına dair çalışmasında yer alan Tanpınar'ın kadın idealizasyonuna dair kurduğu şu cümleleri hatırlamak gerek:

> Kadının insan olmasına bile razı görünmeyen bu yaklaşım, onda erkeği sıradanlığın dışına çıkaracak kutsal, metafizik bir boyut arar. Tanpınar'ın aşkı daima dinsel terimlerle anlattığı romanlarında sevilen kadını tapılacak varlık olarak betimlemesi, onu yeryüzüne ait bir 'mahlûk' gibi görememesi de bundandır.[12]

İşte tam da bu yüzden, aslında kadının bu denli insan dışı kurgulanması, sadece estetikle yahut kendisini yüceltmek için ulvi kadınlar tasarlayan erkeklik güdüsüyle açıklandığında pek çok şey açıkta kalır. Romanlar boyunca bu kadınlar konuşmadığı, diyalog zannedilen yerlerin aslında yazar anlatıcının kendi kendine girdiği bir konuşma zemini olarak kaldığı düzlemde, romanlarda konuşan bir kadın görmek zordur. Evet, kadınlar konuşmaz çünkü ulvilik hâlesinde yok olmuş, hatta hiç yaşamamışlardır. İnsan üstü olan, vatandaşlığın da dışı demektir. Söz hakkı yoktur. Sadece kurgulanır. Olsa olsa vatanın bizzat kendisidir.

Vatanın bir yuva, erkeğin ve askerin bu yuvayı koruyan vatan sahibi ve kadının da vatanın bizzat kendisi olarak düşünülmesi,[13] kadınların ruhları ve bedenleri üzerinde güç dengelerinin sürdüğü tartışma ortamlarını körükler.[14] Çünkü kadın ruhu ve bedeni hakkında söz söylemek, burayı belirlemek ve çizmek keyfiyeti, vatanın bundan sonraki "ne"liğine ilişkin hâkim paradigmayı da üretmek anlamına gelecektir.

12 Handan İnci, *Orpheus'un Şarkısı / Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 31.

13 Bu temellendirme her iki kitapta geniş şekilde yer alır: Partha Chatterjee, *Ulus ve Parçaları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. Nira Yuval-Davis, *Cinsiyet ve Millet*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

14 Daha ayrıntılı bilgi için bkz., Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, s. 163.

Arzunun ulus-devlete kayması ve ulus-devletin hayli erotik bir nitelik kazanması, vatanın bir arzu nesnesi hâline gelerek şiirlere, şarkılara konu olması, ulus devlete yönelik aşk ve arzu ile toplumsal cinsiyet ideolojisi arasında karmaşık ve girift bir ilişki oluşur. Vatan, devlet, toprak kimi yerde "sevgili" iken, kimi yerde "anne" olarak görülür. Tehdit ve risk arttığında bir nevi, vatanın sevgili anlamı da tehlikeye girer. Çünkü işgal edilecek topraklar, ırzına geçilmesi muhtemel cazip bir sevgili olarak düşünülmek istenmez. Bu sebeple de ulus-devlet, kimi yerlerde "dış düşmana karşı korunmaya muhtaç anne" olarak tasvir edilir.[15] Natarajan'a göre uluslaşma sürecinde "anne"ye bu denli ilgi, toprağın sabırlı, vazgeçilmez, hep bekleyen, vefakâr efsanevi kökenine atıf anlamına gelmektedir. Anavatan, "hem romantik ve erotik hem de annelikle ilgili güçlü yan anlamları bulunan kelimelerle temellük ve temsil edilir, kontrol altına alınır." Vatana sahip olmak, onu görmek, ona hayranlık duymak, onu sevmek, korumak ve düşmanlara karşı onun uğrunda ölmek arzusu, bir erkek arzusu olarak inşa edilir.[16]

Najmabadi de "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak" makalesinde benzer şekilde İran sanat ve edebiyatında anavatanın nasıl bir kadın bedeni olarak tasavvur edildiğini, bir arzu nesnesine dönüştüğünü detaylı şekilde örneklendirir.[17] Najmabadi'nin iddiası da, vatana sahip olma arzusunun bir erkek arzu olduğu temellendirmesinden yola çıkar. Öznesi erkek olan bu arzuda, bakış bir sevgiliye ya da bir anneye bakan erkeğin bakışı hâline gelir. Bu bağlamda, vatan ya bir annenin ya da bir sevgilinin bedeni olarak bir kadın bedeni metaforuyla karşılanır. Arzulanan bu bedenin tek sahibi olmak isteyen ulusun erkekleri ile arzuladıkları yabancı bedeni ele geçirerek düşmanı alt etmek isteyen erkekler arasındaki rekabet ve çatışmada ulusun kadınlarına düşen, namusunu ve dirayetini korumak, namusuna leke sürüldüğünde hayatından vaz geçmek ve ırkın devamlılığını, gelecek kuşakların yetişmesini sağlamak için çabalamaktır.

Böylece, vatanın bir kadın bedeni olarak temsil edilmesi, yalnızca haritacılık teknikleriyle değil, aşk ve ayrılık poetikasıyla da çizilir. Erkek galibiyetinin ispatı olarak tecavüz de bu sebeple yüzyıllar boyu savaşların kanayan bir yarası olarak süregelmiştir. Askerin moral kaynağı ve düşman üzerindeki galibiyetinin delili olarak kadın bedeni, bu kabul edilemez ama savaş şartları için neredeyse kanıksanmış düzlemde, yine vatanla özdeş hâldedir.

15 Rubina Saigol, "Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri", *Vatan Millet, Kadınlar*, der., Ayşe Gül Altınay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 231.

16 *A.g.e.*, s. 234-235.

17 Afsenah Najmabadi, "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak", *Vatan Millet, Kadınlar*, der., Ayşe Gül Altınay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 129.

Sosyal Bilimler Kadın-Vatan yahut Cinsiyet-Medeniyet İlişkisinin Ne Kadar Farkında?

Yukarıda birbirinden farklı ülkelerde yaşayan farklı araştırmacıların kadın-vatan ilişkisine dair görüşlerine çok kısa atıflar yaptım. Peki, sosyal bilimler ve ulus araştırmaları, ilgili tarih ve edebiyat çalışmaları bu metaforik anlamın farkında mı? Bu anlama ilişkin farkındalığın yolunun bugüne değin yapılmış çalışmalara eleştirel ve aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından bakmakla çok ilgisi var, elbette. Ve maalesef dünyadaki uluslaşma süreçleri ve milliyetçilik hareketlerine dair çalışmalar da, sosyal bilimlerin pek çok çalışma alanında olduğu gibi uzun süre tek taraflı erkek egemen bir bakış açısı ile okundu. Enloe, "Bunu söylemek beni çok rahatlatmamalı ama analizlerinde toplumsal cinsiyet körlüğü bulunan bir tek ben değildim" diyerek Anderson'un *Hayali Cemaatler*'i yazarken toplumsal cinsiyet körlüğü içinde olduğunu açıkça söyler ve bu körlüğün neleri eksik bıraktığının da altını çizer: "Ne kadar çok değişken ortaya çıkarmış, ne kadar nüanslı değerlendirmeler yapmış olsak da, toplumsal cinsiyeti ele almadığımız için ulusal cemaatlerin yaratılmasını olduğundan çok daha basit bir olaymış gibi algıladık."[18] Anderson ve Gellner'a uluslaşma süreçlerini sadece Avrupa merkezli ve tek bir cinsiyetin bakış açısı ile okudukları için gelen eleştiriler bu kadarla sınırlı değil. Fakat gerek Anderson ve Gellner gerekse Said bu noktada pek çok yeni okumaya tabi tutuluyor ve sadece vatanın bir metafor olarak kadını imlediğine ilişkin değil, bütünüyle medeniyet algısının nasıl cinsiyetlendirildiğine dair pek çok yeni çalışma yapılıyor.

Örneğin Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fanteziler*'de Edward Said'in *Oryantalizm*'ini, medeniyet ilişkilerinin cinsiyetlendirildiği düzlemi fark etmesine rağmen sahadan kaçmasını eleştirir.[19] Said, Flaubert'in metinlerinde doğulu kadının nasıl temsil edildiğini tartışırken, Doğu ve cinsellik arasında kurulan düzenli bir çağrışımdan söz etmiştir etmesine ama hemen ardından "bu alana girmiyorum" diyerek kestirip atar:

> Doğu'nun, neden yalnızca verimliliği değil aynı zamanda cinsel bir vaadi (ve tehdidi), yorulmaz bir cinselliği, sınırsız arzuyu, derin üretken enerjileri çağrıştırdığı üzerine spekülasyonda bulunabiliriz; ama bu, sıklıkla ortaya çıkmasına rağmen, ne yazık ki benim incelememin alanına dâhil değil.[20]

18 Cynthia Enloe, "Feminizm, Milliyetçilik ve Militarizm", *Vatan Millet Kadınlar*, der., Ayşe Gül Altınay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 207.

19 Melda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fanteziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 20-26.

20 Edward Said, *Oryantalizm*, çev., Selahaddin Ayaz, İstanbul: Pınar Yayınları, 1991, s. 267.

Oysa, Bernard Lewis'in Arap devrimini anlatırken, Arapları nevrotik bir şehvet düşkünü gibi çizdiğini söyleyen, devrimi anlatmak için kullandığı "heyecana gelmek, heyecana kapılmak, ayaklanmak (aşka gelmek)" gibi her bir deyim ve tabirde cinselliği ima etmesinden bahseden aynı Said'dir. Said bu değerlendirmesini şöyle bitirir:

> Ama Arap'a mal edilen ekseriya "kötü" bir cinselliktir. Sonunda, Araplar ciddi eylemin gerekleri ile mücehhez bulunmadıkları için, onların aşka gelişleri de bir devenin ayağa kalkışından daha asilâne değildir... Devrim yerini ayartmaya bırakır ve Arap tam bir birleşmeyi beceremez. Sevme, okşama, kendi kendini tatmin ve yarım birleşmede kalır.[21]

Said'e göre, Lewis bütün bunları ilmi bir hava ve mükemmel bir dille ima etmiştir. Zeki ve dile hâkim, kelimelerin nüanslarına çok düşkün birisi olarak yaptığı benzetmelerin nüanslarından haberdardır. Said, kendi tahlilleri için "alanıma girmiyor" diyerek kaçtığı cinsiyet metaforları ile Lewis'i yorumlarken olduğu gibi pek çok yerde karşılaşır.

Yeğenoğlu, "doğu ve cinsellik arasındaki bu düzenli çağrışım oryantalist söylemin kurucu bir mecazı ise, bunu ayrı bir alana aitmiş gibi değerlendirmemiz mümkün mü?" diyerek bu görmezden gelmenin, oryantalizmin cinsel/bilinçdışı tarafını farklı bir alana aitmiş gibi değerlendirmenin, oryantalizmi psikanalitik kategorilerle incelemek konusunda gösterdiği isteksizliğin Said'in öncü ve önemli çalışmasına belli sınırlılıklar getirdiğinin altını çizer. Said'in bu tutumu, "öteki kültürleri anlama, bilme süreçleri ile bu süreçlerdeki bilinçdışı ve cinsellik boyutları arasındaki girift bağlantıyı görmesini engeller."[22] Oysa, örtük oryantalizmi açık etmenin önemli bir imkânıdır buradaki ilişkisellikleri masaya yatırmak.

Said, doğunun yaratılmış, kurulmuş ve temsillerden doğmuş bir şey olduğunu söyledikten sonra, "söylemsel olan ve söylem dışı kelimeler, fikirler" ve "gerçek" arasında ayırım yapar. Doğu'yu temsil etmek ve bilmek üzere çok çeşitli söylemsel mecazların ve retorik figürlerin kullanıldığını bize gösteren Said'in bu ayrımı yapması ve değerlendirmelerinde metaforları gerçeğin dışında başka bir alanda kurgulaması, onun dilin, kelimelerin ve çağrışımların imajın oluşturulmasında basit bir araç görevi gördüğü düşüncesinde olduğunun işaretidir ki, Yeğenoğlu'na göre bu tıkanıklık, onun çerçevesinde çözümlenmemiş bir çelişki olarak kalacaktır:

> Ne kadın imgeleri ne de cinsellik imgelerinin oryantalist söylemin bizzat yapılanma biçiminin önemli bir parçası olarak

21 *A.g.e.*, s. 494.

22 Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fanteziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, s. 26.

> ele alınmaması, tersine, bunların oryantalist söylemin alt bir alanına aitmiş gibi değerlendirilmesi, sunulan analizin kendisinin oryantalizmin ikiye ayırıcı, disipliner ve uzmanlık yönelimli yapısını yeniden üretme riskini taşır. Bu iki düzey arasındaki eklemlenme incelenmeden bırakıldığında, örtük oryantalizm veya oryantalizmin bilinçdışı, akademik bir çalışma olarak, oryantalizmden net bir şekilde ayrıklaştırılabilecek ayrı bir alan olarak kalır.[23]

Bu şekilde sadece merkezden bakan çalışmalar değil, yerel dinamiklerin milliyetçi öznelerinin önerileri ve katkılarını orijine almaya çalışanların da toplumsal cinsiyetin devre dışı kaldığı bir okumada neleri göremediklerini bugün daha net fark edebiliyoruz. Elbette metinlerin sadece bu çağrışımlarla okunabileceğini iddia edemeyiz. Ama bu eksiklik sebebiyle milliyetçiliğin erotikası görmezden gelinmiş oluyor ve yapılar içindeki pek çok girift ilişki yüzeysel geçiliyor. Özellikle bilinçdışı düzeyde zihinlere işleyen imgeler ve bu imgelerin çağrışımları gözden kaçıyor. Bu çağrışımların kurucu unsur olarak konumlandığı metinler ise hiç anlaşılmamış oluyor.

Edebi metin dışında yazıları ile de tarihe kayıt düşen edebiyatçıların edebi metinlerine, bu kayıtları ve sesleri karıştırmaksızın metin merkezli bakmak bile büyük bir direnç isterken, çoklu ve olayları farklı yönlerden görmeyi teklif eden bakış açıları ile edebi metinlere bakmanın yahut buna edebiyat eleştirisi içinde yer açmanın çok da kolay olmadığını, toplumsal cinsiyeti devre dışı bırakmanın yanına başka bir eksiklik olarak eklemek lazım. Edebiyat tarihinin meşhur edebiyatçılarının kimilerinin isimleri etrafında oluşan ulvî hâlenin, dokunulmazlığın edebi metinlerinin anlam dünyasına inilmesinin önünde bir set olduğu aşikâr. Metin ve okur odaklı eleştirilerin kimi yazarların metinleri hakkında bugüne değin serdedilen yorumlardan farklı olmasını, olabilmesini; yazarların kimliğine ilişkin tehdit olarak algılanıyor olmasını da bu zorluklara eklemek yerinde olur.

Diğer yandan başka bir eksiklik de, feminist eleştirinin de ulus inşa sonrası edebi metinlerdeki milliyetçilik konusuna bakmaktan imtina etmesidir.[24] Joane Nagel'in, McClintock'a ait aktardığı şu cümle, tam da bu açıdan önemli: "Erkek kuramcılar tipik olarak ulusların cinsiyetlendirilmeleri konusuna karşı kayıtsızlar ama milliyetçilik üzerine feminist analizler de ne yazık ki son derece azdır. Özellikle beyaz feministler, milliyetçiliğin feminist bir konu olduğunu fark etmekte son derece yavaşlar."[25]

23 *A.g.e.*, s. 26-35.

24 Hem annelik hem de milliyetçiliğin feminizmle ilişkisine biraz daha içerden ve farklı bir gözle bakma denemeleri için Elif Ekin Akşit'in ilgili çalışmaları önemlidir.

25 Joane Nagel, "Erkeklik ve Cinsiyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve

Doğulu kadının erotikleşmesi ve egzotikleşmesi, peçeli Müslüman kadın imgesinin cazibesi, tam tersi yönden, doğulu erkek için de Batı kadınının serbest cinsellikle birlikte alımlanması, medeniyetin cinsiyet ilişkileri ve cinsel ilişkiler üzerinden okunması, metinler yorumlanırken gözden uzak tutulmaması gereken noktalar. Vatandan, ülkeden, ülkenin geleceğinden söz açan metinler okunurken; ulus anlatısının kadın bedeni üzerinde kurduğu ilişkilere ve bunların metaforik anlamlarına dikkat kesilmek önemli. Ulus inşa süreçlerinde kadının, benliğin, manevi dünyanın ve evin duygu yüklü göstergesi ve simgesi hâline geldiği; hem romantik, hem erotik hem de annelik düzleminde duygusal bir boyutla inşa edildiği iddialarından hareketle; kadınlara yahut vatana ilişkin hayranlık, arzu, sevme, koruma ve uğrunda ölme duygularının nasıl birbirinin içine geçtiği, birbiri yerine kullanıldığına dikkat kesilmek gerekiyor.

Vatan-Kadın Benzetmesinin Türk Edebiyatı'ndaki Yerine Dair

Vatanın bu metaforik anlamına Türk edebiyatı da yabancı değil elbette. Geçmişten beri göze çarpan bu eşleşme özellikle Meşrutiyet döneminde siyasi hadiseler ve ülke istikbaline ilişkin endişeler arttığında daha da görünür hale gelir. Tanzimat romanında, sıklıkla vatan kavramı anneye yakın olarak kullanılır. Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* metni, bunun bariz bir örneği olarak gösterilebilir. "Arzunun, arzulanan nesneden önce geldiği ve bizzat onu ürettiği" iddiası ve Tanzimat döneminde yazılan *Vatan Yahut Silistre* oyunundan hareketle, vatanın kendisinden, toprağın birincilliğinden bile önce vatan arzusunun oluştuğunun altı çizilir. Vatan aşkı deneyimi vatan kavramının ya da "gerçekliğinin" kendisinden türetilmez. Aksine, vatan aşkı vatan kavramından önce gelir. Tanzimat yazarı, "toplumun o an için kendine sunduğu ulaşılabilir formları kullanıp, kendi kimliğini şekillendirirken bu şekillendirmenin bir parçası olarak iktidar arzusu doğrultusunda bir arzu nesnesi olarak "vatan" kavramını yeniden üretir."[26]

Nurdan Gürbilek; Peyami Safa'nın ve Cemil Meriç'in Doğu-Batı ilişkisini başından bu yana evliliğe benzetmelerine, bu ilişkinin evliliğin, en azından kadınla erkek arasındaki cinsel ilişkinin terimleriyle, bir baştan çıkma hikâyesi olarak, ya da yine onların ifadesi ile "zifaf döşeği"nde kurulmuş bir ilişki olarak düşünülmesine, Cemil Meriç'in Modern Türk Edebiyatı'nda, özellikle de romanındaki kadınsılaşma endişesini, efemineleşme korkusunu gündeme getirmesine, Türk kültürünün Avrupalılaşmayla birlikte yaşadığı

Cinsellik", *Vatan Millet, Kadınlar*, der., Ayşe Gül Altınay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 67.

26 İlkay Özküralpli, "Bir Desideratum Olarak Vatan Kavramının Tanzimat Dönemi Erkeklik Kavramı İnşasındaki Rolü," *Fe Dergi* 5, No. 1, (2013), s. 32-42.

yenilginin "cenk meydanlarında değil, yatak odalarında" yaşandığını söylemesine dikkat çeker.[27] Gürbilek, bu ilişkide başlangıçta eril olan, fetihleri gerçekleştiren ve Batı'ya nüfuz eden Doğu'nun, git gide kudretini kaybederek Cemil Meriç'in ifadesiyle genç metresi karşısında acze düşen "ihtiyar âşık"a, "rezil bir zevkperest"e, "mistik bir anayurda" dönüşmesini edebi metinler üzerinden örneklendirir. Sevgiliden kutsal anneye bu geçişin anlamını, Serpil Sancar da erkekler-arası rekabetten erkekler-arası kardeşliği güçlendiren bir dönüşüm olarak görür.[28] Vatan ana kucağı, toprak ana rahmine bir geri dönüştür. Bu analoji ile, iktidarından edilmiş, babasız kalmış Osmanlı erkeğine, vatan sevgisi ile düzenlenmiş hiyerarşik düzen içerisinde, koparıldığı iktidarın yeniden vaat edildiği ileri sürülür. Böylelikle birey, ülke ile özdeşleşerek ulus-devletin bir parçası hâline gelebilecektir.

Meselâ Cemil Meriç, Yahya Kemal'in "Mehlika Sultan'a Aşık Yedi Genç" şiirini Paris şehrine gönüllerini kaptıran Genç Osmanlılar olarak yorumlar.[29] Şu hâlde vatan metaforu Türk şairinin sadece kendi medeniyeti ile kurduğu ilişkide değil, başka ülke, medeniyet ve şehirle kurduğu ilişkide de örtük bilinçdışında da belirir.

Böylelikle sanat alanında, bizim çalışmamız bağlamında da edebi metinlerde kadına ilişkin üretilen hayal, imge, metafor ve benzetme dünyası olarak karşımızda duran malzeme, doğuya, batıya, medeniyete ve vatana ilişkin temel fikirlerin süzülüp incelerek kemikleştiği yeni bir yere dönüşür. Buradaki örtük bilinçdışı ortaya çıkarılmadığı sürece de bütün bu anlatılar tutarlı biçimde sadece bir cinsiyete ilişkinmiş yanılgısına kapılabiliriz.

Bu yazı kapsamında Tanpınar'ın dört roman ve bir hikâyesinden oluşan beş eserinde yer alan ana kadın kahramanlara odaklanarak, metinde onlar için kullanılan ifadelerin vatan metaforu etrafında nasıl birleştiğini göstermeye çalışacağım. Fakat bundan evvel, coğrafyaya yüklenen dişillik bağlamında Tanpınar eserlerinde şehir ve kadına biraz daha yakından bakmakta fayda var:

Tanpınar'ın Kadınsız Şehirleri, "Şehir Kadın"ları

Tanpınar'ın şehri nasıl alımladığı, genellikle fethedilmesi, kurtarılması, ulaşılması gereken, tutsak, nazlı, güzel kadın anlatısını kullanıp kullanmadığı da kadın-vatan geçişinden evvel bakmamız gereken bir nokta. Romanlara

27 Nurdan Gürbilek, "Kadınsılaşma Endişesi, Efemine Erkekler, Hadım Oğullar, Kadın-Adamlar", *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

28 Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

29 Ayrıntılı bilgi için bkz., Cemil Meriç, "Mehlika Sultan'a Âşık Yedi Genç", *Bu Ülke*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 131.

bu gözle baktığımızda, açık ve net pek çok ifade ile romanlarda şehir için kadın betimlemeleri kullandığını ve kimi zaman şehirdeki bir mabedi, çeşmeyi kimi zaman başka bir güzelliği kadına benzettiğini görürüz.

Tevfik Fikret'in, bin kocadan arta kalmış "bâkir dul"a; Yahya Kemal'in, "Baktım: Konuşurken daha bir kerre güzeldin / İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde" diyerek hayallerindeki rüya kadına benzettiği İstanbul, *Huzur*'da karşımıza, çok kere kadın olarak çıkar. Şehirdeki çeşmeler şehrin süsü olarak dişilik süzgeci ile tasvir edilirler. "Kıyafetinin perişanlığını bakışlarıyla, endamıyla, şahsiyetinin kudretiyle yenen ve çehreden başka bir şeye dikkat imkânını insanda bırakmayan kadınlar gibi birdenbire umulmadık yerde yaldızlı taşı kırık bir geçmiş zaman çeşmesi parlıyor"[30] cümlesindeki, benzetim gibi…

Aydaki Kadın'da kadın-şehrin semtleri özdeşimi ise hayli ilginçtir. Selim, Leyla ve Marie'yi karşılaştırırken şehir benzetmesine yaslanır. Daha evvel Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye'*sinde gördüğümüz, Fatih ve Harbiye gibi iki semte yüklenen anlamlarla değer sitemini ikiye bölerek ve karşılıklı konumlandırarak sunma, bu kez Leyla ve Marie'nin Boğaziçi ve Beyoğlu ilişkisi ile karşımıza çıkar:

> Leylâ nasıl Boğaziçi ve muhayyilemizdeki eski İstanbul ise Marie de öyle Beyoğlu... Onu görüp, o kadar acayip ve boğuk şekilde şakırdayan Türkçesini bir lahza dinleyip de içimizde nesilden nesile o kadar değişen yüzüyle Beyoğlu'nu hatırlamamak imkânsızdı. (...) Yedi sekiz ırkın, birkaç dilin, bir o kadar din, örf ve ahlakın aynı teknede çalkana çalkana hazırladığı gevşek, her an ekşimeye hazır, mayasının kokusu bizi her an başka şekilde işgal eden acayip ve karışık hamur. Marie Beyoğlu'ydu. Çalışkan, başka türlü yapamadığı için eğlenmeğe hazır ve her türlü dostluğa hiç kaynaşmaksızın âmâde, kimim düşüncesinin üstünde ve ten hazlarının ötesinde her şeye kayıtsız yarı kanser, yarı sömürücü hayatıyla Beyoğlu.[31]

Beş Şehir, kurgu eser olmadığı için onu değerlendirmelerde göz ününe almadık. Kurguda aradığımız, metnin bilinçdışına akseden, yazar anlatıcının zihninde şekillenen şehir-kadın ilişkisinin, Tanpınar'da nasıl olduğunu merak eder isek, bu eser de bize çok şey söyleyecektir. İstanbul'un geçtiği yerlerde Tanpınar, "Tıpkı ucuz bir aynada saçlarını düzelten güzel bir kadın gibi İstanbul mahalleleri bu seslere eğilir, onların yer yer genişleyişinde günün değişmez merhalelerini kabule hazırlanırdı"[32] diyecek; başka bir yerde

30 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 128.

31 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın,* İstanbul: Adam Yayınları, 1987, s. 20-21.

32 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 126.

de "İstanbul, ya hiç sevilmez; yahut çok sevilmiş bir kadın gibi sevilir; yani her haline, her hususiyetine ayrı bir dikkatle çıldırarak"[33] gibi bir cümle kuracaktır.

Yahut Konya, ona gelene hemen kendisini açmayan bir şehirdir. Tanpınar, şehre ısınmak için ona yerli hayatın içinden girmek gerektiğini söyler ve ancak bu alışma bittikten sonra şuradaki tasvirlerde görüleceği üzere, şehir kendisini ve mazisini, sevmesini bilen bir kadın gibi açar:

> Bu alışma bittikten sonra şehir yavaş yavaş size, tıpkı bugün için verebileceği her şeyi verdikten sonra, sizden uzakta geçmiş çocukluğunu ve gençliğini de hediye etmek isteyen, kesik, başı boş hatırlamalarla onları anlatan, güzel ve sevmesini bilen bir kadın gibi mazisini açar. Ve siz dinlediğiniz bu hikayelerin arasından sevdiğiniz, güzelliğine ve olgunluğuna hayran olduğunuz kadını nasıl şimdi küçük ve nazlı bir çocuk, biraz sonra ürkek bir genç kız veya ilk aşkların, heyecanların içinde henüz çok tecrübesiz bir kadın olarak görür ve hiç tanımadığınız o günlere ait bin türlü sevimliliğin, cazibenin, tuhaflığın, korku ve telaşın, azabın arasından onu başka bir mahluk gibi sevmeye başlarsanız, Konya'yı da bu yeni tanıdığınız hüviyetiyle öyle yeni baştan, onunla beraber bu geçmiş zamanına eğilerek ve adeta ona hasret çekerek ve artık bu maziyi ve onun kudretini iyice tanıdığınız için onun arasından bütün bütün sizin olacağına bir türlü inanmayarak sever ve tanırsınız.[34]

Tanpınar'ın sadece şehri değil, doğu coğrafyasını dişil alımladığını söyler Gürbilek de. Şark'ı eril bir kudret olarak değil, insanı kendine doğru çağıran ama çoktan yitirilmiş, "yitik Şark" olarak algılaması, "*Beş Şehir*'in 'Bursa'sında erkeği tarafından unutulmuş, el aynalarında boş yere yüzünü görmeye çalışan, kendi yüzünü göremediği için bize de ayna tutamayan, bakışları donuklaşmış, aynası körelmiş eski masal sultanı" olarak düşünmesi, kendisinden önceki yazarlarda olmayan bir bakıştır, Gürbilek'e göre. O, çok uzak bir geçmişte takılıp kalması, Şark'ı artık "kudreti devralınacak ölü ata değil; sanatın gücü sayesinde ölüler ülkesinden, kapatıldığı yeraltı sarayından kurtarılması gereken", "pınarı kurumuş, bakışları donuklaşmış, aynası çoktan körelmiş" bir anne olarak kurgulaması bu yüzdendir. Her ne kadar yer yer kimi romantik yüceltmeler yapsa da Tanpınar geriye dönülemeyeceğinin farkındadır. Eril destansı geçmiş, çok uzaklarda kalmıştır.[35]

Gürbilek'in bu savı da mekânı cinsiyetlendiren yazar anlatıcının Şark'ın bir

33 *A.g.e.*, s. 134.

34 *A.g.e.*, s. 66.

35 Gürbilek, "Doğu'nun Cinsiyeti Kudretli Erkek, İhtiyar Âşık, Mistik Anne", s. 92-96.

parçası olarak ülkeyi vatan formunda görme arzusunun bir başka temellendirmesidir. Tanpınar'ın şehirleri hem kurguda, hem *Beş Şehir*'de kadınsızdır. Çünkü şehirlerin kendisi kadındır.

Kurguların Kadınları: Yazar Anlatıcının Vatanı

Yazar anlatıcının seri hâlde devam eden romanlarda mutsuz aşk anlatısını, bir kader olarak kadın kahramanların birinden diğerine geçen bir çizgide kurgulaması ve bunun hatırlatıcısı olarak da *Mahur Beste*'yi adeta şahit kılması, onun zihninde bilinçdışında kadın olarak konumlanan vatan ile de ilgilidir, kanaatimizce. "'Rüya kadın' ve ona âşık iki erkek" şeklinde kemikleşen örgü,[36] *Mahur Beste* romanından itibaren aynı şekilde devam eder ve kahramanlar "kimseyi mesut etmeyen, daha çok yıkıcı bir kadere benzeyen bu aşk hikâyesi" etrafında konumlanırlar. Romanlar boyunca konuşulacak olan, aidiyet, kültür, gelenek, Boğaziçi hayatı, resim, müzik gibi sanata ilişkin meseleler, medeniyet algısı… vb. konular, bu rüya kadın üzerinden ve genellikle iki âşığın farklı pencereden bakışı ile konuşulur. Yazar anlatıcı adeta vatanın bundan sonra alacağı çehre, yapacağı tercih, gideceği yön, evirileceği düşünceye dair Doğu ve Batıyı sembolize eden iki erkeği konuşturur. Rüya kadın arada nesneleşmiş, sesi olmayan, bu iki farklı bakışa ilişkin düşünceler biçimlenirken, kişiliği, kimliği, giyinişi, davranışları, kararları üzerinden medeniyetin okunduğu bir figürdür. Araştırmalar bu manzarayı, çoğunlukla Tanpınar'ın aşk anlayışına yorarlar ve adeta bir rüya gibi algılanan, sesi olmayan kadın kahramanın bu yokluğunu, "gerçekten çıkıp mistifiye edilen aşkla, bu aşkın "anasır-ı erbaayı kapsadığı" ile ilişkilendirerek, Tanpınar ve sufizm bağlantısı kurarlar.[37]

Oysa, kurgulardaki kadınların onlara aşık erkelerce alımlanışı tam olarak bilinçdışında kadın olarak yer edinen vatan gibidir. Kadın kahramanın aldığı çehre, giyindiği tavır, vatanın da istikametidir. Âşık olduğu Mısırlı Binbaşı için kocasını terk eden Fatma Hanım'ın geçmişle kopan bağı, cesareti, sevdiğinin peşinden koşması, yazar anlatıcı için önemli bir izlektir. Geleneği, alışkanlıkları, eleştirileri göze alarak bırakıp gidebilmek duygusu ve isteği, ülkenin geçmişi ile kurduğu bağ üzerinden okunduğunda, okuyucuya çok şey söyler. Yazar anlatıcının romanlar boyunca geleneğe yaptığı olumlu atıfların, bu geleneğin nefes almaya ve geçmişi bir kök inşa edecek kadar ve ancak o seviyede alımladıktan sonra geçmişten özgürleşmeye ve yeniye kendi kökündeki kimi güzellikleri aktarabilmeye dair bir teklif olduğu, zannedildiği yahut Tanpınar'a ilişkin pek çok çalışmanın iddia ettiği gibi bir eşik, bir Doğu Batı

36 İnci, *Orpheus'un Şarkısı-Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, s. 64.

37 İbrahim Şahin, *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012, s. 154.

meselesinden ziyade, Batıya doğru giden yolda ontolojik olarak hiçleşmeden ve boşa düşmeden yenilenebilme, Batılılaşabilme fikrine ilişkindir.

Atiye'den başlamak üzere bütün romanlarda kadınların zihinlerini bulandıran bir ur gibi geçmişten kopuşu imleyen *Mahur Beste*, hikâyelere gelip konar. Osmanlı'dan ayrılış, vatanın doğu ile ilişkileri gözden geçirişi, kendisi kalarak Batılılaşması, kadınlar üzerinden okunur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne gelindiğinde, Emine'nin ölümü ile bu damar kesilir ve yeni Türkiye Pakize olarak ortaya çıkar. Leyla artık ne o kaderi ne de aşık erkeğin başkaca beklentilerini zerre umursayan kadındır. Ama Leyla'dan bağımsız olarak Selim, aynı yaralı erkeklikte, adeta aynı ağlak pozisyonda kalandır. Bu çalışma çerçevesinde bu iddiayı delillendirecek bütün vurgulara yer vermek mümkün olmayacak. Çünkü bu iddia kurguya oturuyor ve dışarda kalan bir şey olmuyor. Bütün kurguyu yorumlamaksa, hedeflediğimiz çalışmanın sınırlarını aşıyor. Bu sebeple, ana kahramanlar etrafında bu vurguları kısaca göstermeye çalışacağım.

Ayrılığı Aklına Getirmeyen Ölü: Atiye

Atiye, Osmanlı'nın sonudur. Bitik, yitik, neşesi sönmüş, hayatı kararmış bir kadındır. Aslında neşesi çalınmıştır demek daha doğru olabilir. Çünkü şen şakrak bir kadın iken, düştüğü evlilikte ve evde, Behçet Bey'le ilişkisinde yaşayan bir ölüye döner. Asıl sevdiği adam Doktor Refik Galatasaray mezunu, tıbbiyeli, Paris'te okuyan bir gençtir. İttihat ve Terakki taraftarıdır. Avrupa'da faaliyet gösteren muhalif aydınların tipolojisi gibi görünür romanın satırları arasından. Yazar anlatıcı Atiye'yi Doktor Refik'le evlendirmez. Doktor Refik'e açılmayan alan, adeta ülkenin kendisinin bu aydın tipi ile birleşmeyeceğine işarettir. Birleşemezler. Atiye'nin kaderine Behçet Bey gibi bir enkaz düşer.

Behçet Bey'in "genç ve güzel" kadınlara karşı derin bir korku duyması, cinsellikle ilgili eksik hissedişleri, endişeleri, metnin bilinçdışında imparatorluğun iktidarsızlığına işaret eder gibidir. Atiye'nin Doktor Refik'le değil, Behçet Bey'le evlendirilmesi, yani, ülkenin Doktor Refik gibi bir İttihat Terakki taraftarı gence değil, Behçet Bey'e verilmesi, anlatının imparatorlukta devam eden vatan düzlemini oluşturur.

Ciltleriyle saatleriyle, kitaplarıyla bir dünyaya sıkışmış iktidarsız adam Behçet Bey, maalesef Atiye'yi canlandıramaz. Behçet Bey'in kendine güvenen, kendi sesi olan, gelini ile sohbetler eden babası İsmail Molla ile Atiye'nin kendi kocasından daha iyi anlaşması da metnin bilinçdışı açısından yine önemli bir göstergedir. Atiye hanımı güldürebilen, ona insan olduğunu hissettiren, kayın pederi İsmail Molla olur. Atiye'yi hareketlendirebilenin, bencil, hedonist,

kadınlara acı veren, dünya nimetlerini sonuna kadar tadan bu adam olması, yaralı ve ağlak erkeklik çıkmazına bir göndermedir. İsmail Molla, Behçet Bey'den çok daha bugünün insanıdır. Gelini ile muhabbet eder, halleşir, söyleşir. Ona hediyeler alır, hikâyeler anlatır, onu sohbetlere dâhil eder, onunla müzik dinler, onun için para harcar. Günü ve günceli yaşatır gelinine. Kayınpederin gelini ile zaman içinde geldiği noktaya Behçet Bey gelemez. Atiye ile ilişki kuramaz. Bu, aynı zamanda geçmişi sürüyen, sürükleyen, geçmişi nesnelere indirgeyen, sürekliliği zamana rağmen bir sıkışmışlıkta arayan kırılgan ve eksik erkek Behçet Bey'in, benzer karakterler olan Cemal'in, Mümtaz'ın ve Halit Ayarcı dönüşümünden geçmemiş Hayri İrdal'ın vatanın yüzünü nasıl da güldüremediğinin, güldüremeyeceğinin metaforik yansıması gibi düşer romanların anlam dünyasına. Bu sıkışmış nesil, kendilerinden bir önceki nesildeki rahatlıkta değildir. Geleneğin o içinde her şeyi barındıran tarafını göremezler. Geleneği bir kaygı ve korku penceresinden okumak, adeta onları hareketsiz eylemsiz kılar. Donan ve kimseyi de yerinden kımıldatmak istemeyen bu erkekler, kadınları mutlu edemeyecek, ülkeyi bir yerden bir yere götüremeyeceklerdir. Atiye hanımla Behçet Bey'in evliliğine hünkarın karar vermesi de Doktor Refik'i saraya jurnalleyenin Behçet Bey olması da, sembolik olarak ayrıca önemlidir. Behçet Bey'le Atiye Hanım'ın bir çocuğu olmaz ve hikâye, elde kalan iktidarsız erkeğin kadını yani vatanı/medeniyeti öldürmesiyle biter. Atiye hanım, on sene evli kalır Behçet Bey'le ve dayanamaz, ölür yahut Behçet Bey tarafından ağzına yastık kapatılarak öldürülür. Atiye hanımın Behçet beyi sevmediği ve onunla mutlu olamadığı hâlde ondan ayrılmayı düşünmemesi, son nefesinde hala Behçet Bey'in eşi olması da ülkenin imparatorlukla kurduğu ilişki için bir benzetim alanı oluşturur. İmparatorluktan kopamayan, ondan ayrılmayı bile aklına getiremeyen ülkenin tıpkı Atiye gibi ışığı sönmüş, enerjisi bitmiş ve nefesi tükenmiştir.

Kadınlara nefes aldırmayan, önerileri, beğenileri ülkenin devamı için hayat emaresi taşımayan Behçet Bey, Cemal, Mümtaz ve eski hayatı ile Hayri İrdal'ın karşısında, İsmail Molla, Muhtar, Halit Ayarcı gibi can, heyecan, hayat ve hız dolu erkek kahramanlar vardır. Bu saatten sonra bu kadınları oldukları yerden çıkarabilenler onlar olacaktır. Götürdükleri yerin iyi-kötülüğünden bağımsız yaşam şansını kadınlar ancak onlarda, onlarla görür. Metnin kolektif bilinçdışında ülkenin geçmişten gelen ağırlıklar ve geçmişi sürükleyen erkekler eliyle hayata devam edemeyeceği vurgusu nettir.

Ama bu erkeklerin baskısıyla oluşan kader, kadınların yakalarını bırakmaz. Yazar anlatıcının Atiye için kurduğu şu cümlelere yakından bakalım:

> Solgun yüzlü, ağır kumral saçları bir bağ bozumu gibi omuzlarına yığılan, gözlerinin içi, güneşte ince saman çöpleri çıtırdıyormuş gibi pırıl pırıl tutuşan bir kadındı. Halinde, sonradan okuduğum

> Edgar Allan Poe hikayelerinin kadın kahramanlarını andıran bir şey vardı. Onlar gibi, insanın içinde aşk, sonsuzluk duygusu, bilinmez daüssılalar uyandırdıktan sonra ortadan çekilip giden bir mahluk. Çekilip giden, fakat bir türlü unutulamayan bir mahluk ...[38]

Atiye'nin "insanın içinde aşk, sonsuzluk duygusu, bilinmez daüssılalar uyandırdıktan sonra ortadan çekilmesi" ama bir türlü unutulamaması, ülke için yeni bir başlangıca izin vermez. Nitekim *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal bunun korkusu ile Sabiha'yı Atiye'den uzak tutmak için çabalayacaktır:

> Pansiyona gelir gelmez Sabiha'nın resmini asacak bir yer aradım. Sonra gelip gidenlerin görmesinden çekindim. Masamın çekmecesine koymak istedim. O anda gözüme başka bir resim, Atiye hanımın resmi ilişti. Hummanın büyüttüğü apaçık gözlerle, sanki bana, her şeyi biliyorum, der gibi bakıyordu. Garip bir korku içinde Sabiha'nın resmini bu ölünün resminin yanına koymaktan vazgeçtim.[39]

Resmi o çekmeceye koymaktan vazgeçse de Sabiha'nın gömlek değiştirme arzusuna dair hayallerini dinlese de Sabiha'nın hareketini engelleyemeyecek ve hareketine eşlik edemeyecektir.

Huzur'da bu kaderin Nuran'ın kızı Fatma'ya bile sirayet ettiği sıkça dile getirilir. "Hafızalara yerleşen" bu "garip eserin", "küçük ve kısa şeklinde insanın tenine yapışan o acı çığlıklardan biri"[40] olması gibi pek çok benzetim karşımıza çıkar.

Peki, o hâlde romanlarda akan *Mahur Beste*, yazar anlatıcının musiki merakıyla ilgili olduğu kadar, bir aile laneti ile de ilgili değil midir? Bir türlü aradığını bulamayan, mutlu olamaya, eylemsiz ve eksik erkeklerle bitmeyen hikâyelere yazgılı kadını, yazar anlatıcının bilinçdışı kurgusunda gizlenen, adeta arzuladığına kavuşamayan ülke gibi okumak pekâlâ mümkündür. Ve bu lanetin temellerinin, Mısırlı bir askere âşık olduğu için kocası Talat Bey'i terk eden Nurhayat Hanım tarafından atılması da vatan sembolizasyonunda önemli bir noktaya işaret eder. Bu gönderme, Mısırlı Kavalalı M. Ali Paşa gibi vatanı yalnız bırakmakla suçlanan paşaları akla getirir. Fatma'nın histerik hallerinin, lanetin süreceğine dair işaret olarak algılandığı bu düzlemde, kadının yani vatanın kaderinin değişeceğine dair bir ışık görülmez, gösterilmez yazar anlatıcı tarafından. *Huzur*'a ve *Sahnenin Dışındakiler*'e de gölgesini düşüren kader mahkûmu Atiye'nin hayali de en az onun kadar inatçıdır

38 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 9.

39 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 294.

40 Tanpınar, *Huzur*, s. 37.

ve hortlaksı bir eda ile bütün kadınları yani yeni ülkenin her hâlini bulur. Bu, Emine'nin roman içinde ölüp Pakize'nin dirilmesine kadar sürecektir.

Millî Mücadele Ülkesi: Sabiha

Romanın sonunda olanları en başında söylemekte yarar var. Sabiha, tiyatro yapmak istediği için, kendisini seven, ülkenin gidişatı açısından sahneye çıkmasını teşvik etmeyen ve ona eski meselelerden/mesellerden bahseden Cemal'i veya İhsan'ı seçmediği, Muhtar'ı tercih ederek sahneye çıkan ilk Türk kadını olduğu için "zavallılaşmış" ve "düşmüş" ilân edilir. Romanda yine vatana aşık erkekler toplaşır, konuşur, kadını etkilemek için pek çok şey yaparlar. Yazar anlatıcı Meşrutiyet döneminin kadın hareketinin farkında ama asla bu harekete çok da büyük alan açmadan, anlamlı referanslar vermeden, kimi kılık kıyafet tartışmalarında söz etmekle yetinerek, Sabiha'nın kaldığı etki dolayımında bu hareketi bize yansıtır ve romanı Sabiha'nın kararlarını onaylamayan bir sonuçla bitirir.

"Bize ait bütün güzellikleri toplayan bir mahluk"[41] olarak yine bir vatan coğrafyası gibi tanımlanır Sabiha. Romanın birinci kısmında Cemal'in çocukluk arkadaşı olarak gördüğümüz Sabiha, ikinci kısımda Millî Mücadele'ye destek toplantılarının gergin atmosferinde ortadan kaybolur. Cemal sürekli Sabiha'yı arar.[42] Yani bu kez kaçmayı, gitmeyi ayrılmayı düşünemeyecek bir Atiye yok karşımızda. Sessiz ve kaderine razı bir kadın/vatan yoktur. "Hasta hayvan, tehlikeli dişi, hayatını harcamaya hazır rahatsız ruh, belki de bilmediği şeylere, kendisini başkalarından o kadar ayıran, etrafındaki herkesle pençe pençeye getiren yaratılışına isyan"[43] hâli olan Sabiha, kadın kahramanın da ülkenin de değişiminin göstergesidir, adeta.

Cemal, hayatının merkezine oturttuğu Sabiha ile istemeden dâhil olduğu olaylar arasında sürüklenip durur. "İstemeden dâhil olduğu" kısmı önemli. Çünkü aşk, hareket, iştiyak göremeyiz Cemal'de. "Durup beklemenin" temsilcisi gibi görev görür romanda Cemal. Sabiha konuşur, hayal kurar, ister, çeker, gider; Cemal bekler. Aykırı fikirleri ile Cemal'i şaşırtan, düşündüren, terkibin içinde yer bulamayıp oradan çıkmayı kafasına koymuş bir kız çocuğu olarak belirir Sabiha. Sürekli "gömlek değiştirmek"ten bahseder.

41 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 89.

42 Sabiha'nın kaybolması, sürekli aranıp bulunmaya çalışılan soyut bir varlığa bu haliyle, *Kara Kitap*'ta kaybolan, aranan, peşinden koşulan "Rüya" kahramanı ile de sürdürülür. Henüz tamamlanmamış başka bir çalışmamda *Kara Kitap*'ın kahramanı Rüya'nın da vatan-ülke metaforuna karşılık geldiğini ve Celal ile Galip arasında tıpkı İhsan'la Cemal arasında olduğu gibi paylaşılamadığını iddia ediyor; bu ilişki diyalektiklerinin metaforik anlamı üzerine kafa yoruyorum.

43 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 33.

Evindeki kavga ortamından bıkmıştır. O esnada Balkan Savaşları'nın patlak vermesi, evdeki kavga ortamının metaforik anlamını da açık eder. İlginç olan, olayların içinde ama Sabiha'nın dışındaki Cemal'in Sabiha'yı ararken Sabiha'nın hiç değişmediğini düşünmesidir. Onca konuşmaya rağmen Sabiha'nın artık bir başka gömlekle sahneye çıkmasına şaşırır. Bunu kabullenemez; anlamlandıramaz.

Roman boyunca "bu terkibin Sabiha'nın kafasında olduğu gibi kalması için her gayreti yapıyor, onu adeta yolunda geciktirmek istiyordum."[44] derken hâlâ bir terkib peşinde, hayalindedir. Israrla, Sabiha'ya olmak istediği her neyse o mahallede kalarak olabileceğini söyler. Sabiha ise oradan kaçmadan bir şey olamayacağının farkındadır: "Hiçbir şey olamam. O kadar hepimiz birbirimize benziyoruz ki… Sen bu körden pek farklı mı sanıyorsun gördüklerini. Hiçbir şey olamam!... Bu sokaklardan insan kolay kolay kurtulmaz. Onlar bizim kaderimiz… Hepimiz birbirimize benzeyeceğiz…"[45]

Millî Mücadele için edilgen bir mücadele veren aydın erkek kalabalığının yüzlerinde konuşmalarında hep bir Sabiha mazisi vardır. Sabiha'nın dilinden düşürmediği "kendisi olmak" meselesinde onun durmaksızın koştuğu yollarda onu arayan, bulamayan her şeyin dışında kalan hayata isteksiz, kafası karışık Cemal ülke aydınının ülke karşısındaki durumu olarak da okunabilir. Sabiha'nın Cemal'le veya İhsan'la değil, Muhtar gibi kurnaz, duyarsız, gaddar ve hilekâr biriyle evlenmesin de yukarıda ifade ettiğim üzere bütün roman kurgularındaki erkekleri birbirine bağlayan yahut ayrıştıran çizgide çok önemli bir anlamı var. Genellikle Tanpınar'ın romanlarında *Mahur Beste*, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* bir düzlemde okunur ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* daha farklı bir yere konumlandırılırken esasen pek çok detay, romanda bazı akışların sürdüğünü gösteriyor. Sabiha'nın İhsan veya Cemal'le değil, Muhtarla evlenmesi, *Sahnenin Dışındakiler* romanını *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne ve *Mahur Beste*'ye bağlıyor. Sabiha İhsan'ı da Cemal'i de sevdiğini[46], fakat bu sevginin vazgeçilebilecek, feda edilebilecek bir sevgi olduğunu söyler. Ve kilit cümleyi kurar: "İhsan bey, Nuri bey, Hayri, sen… hepiniz bizim saatin katibine benziyorsunuz! "Uzaktan ağlamak için seviyorsunuz." Sabiha uzaktan ağlamaların yönünü değil, hayatın içinde bir yolu tercih eder. Cemal'e ve İhsan'a hitaben "İkinizden de vazgeçebilirim. Zaten ben daha kimseyi sevemem. Ben şimdi seyahat ediyorum. İnsan yüzlerinde, huylarında dolaşıyorum. Ama bir gün muhakkak seveceğim." der.[47] Muhtar bu seyahatin, arayışın ilk durağıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Halit Ayarcı ise, Muhtar'ın profesyonelleş-

44 *A.g.e.*, s. 69.

45 *A.g.e.*, s. 66.

46 *Kara Kitap*'ta da Rüya, Celal ve Galip için böyle söyleyecek.

47 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler,* s. 109.

memiş ve kurumsallaşmamış halidir. Vatanın yeni rotası böyle çizilmektedir.

Karşılaştığı yol ayrımlarında tökezleyen Sabiha kendisini kendi kurtarır. Hayat iştihası, hayata iştihası vardır. Belki iyi ki de vardır çünkü belki Muhtar'la evlenmese bu girdaptan çıkamayacak ve kendisi olamayacaktır. Yazar anlatıcı bıraktığı boşlukta okura bu ihtimali düşündürür. Yazar anlatıcının geçmiş ve geçmiş bağlarını ince ince eleştirmek ve bu bağı taşımak konusunda ısrarcı olan kahramanlarını eksik, yarım, çaresiz, aciz bırakarak bu bağı iyiden iyiye sorunsallaştırdığı açıktır. Yine burada arafta kalmanın hayattan da geri kalmak olduğu sonucu asılı durur karşımızda. Yazar anlatıcı Sabiha'nın hayatında Muhtar'a alan açarak klişe tabirle Doğu-Batı arasında gidiş geliş şeklinde bir ilişkinin mümkün olmadığını, Batı evliliğinin kaçınılmaz göründüğünü ileri sürer adeta. Evet belki bir hayat öpücüğü bulanamaz ama suni teneffüsün kaçınılmaz olduğu noktada, bu yolla yaşam devam ettirilir.

Selim İleri de Semih Gümüş de bir "tükeniş" olarak yorumlarlar *Sahnenin Dışındakiler* romanını ve sonunda Sabiha'nın sahneye çıkışını. Bana göre romanın sonu bir tükeniş değil, var olmanın ve var kalmaya devam etmenin kaçınılmaz yolu olarak tasvir edilmiştir yazar anlatıcı tarafından. Yazar anlatıcının Sabiha'ya sürekli mücadele alanları yaratması, korkularından, sorgulamalarından sıyrılarak, hayal terkibin kapılarını kırarak tiyatroyu seçmesi, boşuna değildir. Millî Mücadele sonrası vatandır, Sabiha.

Mazinin Temsili, Medeniyetin Sesi: Nuran

Huzur romanında Nuran'ın okura tanıtıldığı pek çok detay, karşımıza gerçek olamayacak kadar çok yönlü kurgulanmış bir kadın kahraman çıkarır. Adeta vatan kadın biraz daha medeniyet fikri baskın şekilde yine, yeniden kurulmuştur. Bu romanda Mümtaz Nuran'ın karşısında her an başka bir şeyleri hatırlar. "Hatırlamaların şekli değişse" de, Nuran'ın dinlerken, Nuran'a bakarken, Nuran'la gezerken, "daha evvelki varlıklarımızın bizde uyanan akisleri" dediği pek çok hayalle meşgul olur. Nuran adeta kendisi olarak değil, bir medeniyetin timsali olarak kurgulanmıştır. Her şeyde Nuran görmek fikri, artık hayattan çekilen bir medeniyeti geri çağırmanın bir yolu gibidir Mümtaz için. Yazar anlatıcının bunu vurguladığı yerlerden birine dikkat kesilelim:

> Bu, andan ana değişen Nuran'lar, genç adamın hem lezzeti hem de azabı olur. Her an içinde düşüncenin, hazzın, ani duyuların ve hareketin ayrı ayrı hakkettikleri bu madalyonlar, kamalar, yalnız zamanlarında da onu bırakmazlar, hatırlanan bir cümlenin, bir kitapta okunan sahifenin, bir düşüncenin arasından çıkarlardı. Fakat hazzın en keskini, tabii azabın da insanı gafil avlayan bir musiki parçasının içinde uyanan Nuran'larda idi. Onun için bütün

> etrafında ve kendi mazisinde Nuran'ı aramak, her şeyde ondan bir tad bulmak, onu asırların boyunca efsanede, dinde, sanatta, az çok ayrı çehrelerle; fakat daima kendisi olarak karşısında görmek, yaşama dediğimiz macerayı birkaç misline çoğaltan bir büyü idi. Nuran onun elinde bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar ve her sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsi masalın çekirdeği idi.[48]

Nuran'ın bu denli saflaştırılması, muğlaklaştırılması, somut bir varlığı aşacak şekilde kristalize edilmesi, hayatta aynı anda karşılaşamayacağımız bütün özellikleri üzerinde taşıyan "sanat eseri" ne dönüştürülmesi, bir masal ve din çehresi içinden okuması, tasavvuf geleneğinin modern bir temsilcisi olarak görülmesi, bir yandan halk şiirini, bir yandan klasik Türk musikisi kültürünü üzerinde taşıması, bir "medeniyet geni"ni sürdürmesi, aslında onun nasıl da gerçek bir insan olamayacak kadar ulvi bir vatan ve medeniyet göstergesi olduğunu gösterir. Tasavvuf terbiyesi, gelenek çizgisi, sosyal kültürel kimliği bir Osmanlı medeniyeti tanımı gibidir. Anaç ve tutumlu düşünceli anne rolü de vatan tarafını tamamlar.

Ama önemli olan şu ki, Mümtaz onu ne denli ulaşılmaz, erişilmez, nostaljik biri olarak çizse, kurgulasa ve hayal etse de Nuran'ın gerçekçi tavırlar ile Mümtaz'ın zihnindeki bütün kurguları boşa çıkararak bunlara itiraz etmesi, bir geçmişi bugüne getirmekte ısrar eden aydın kafasındaki balonların net şekilde söndürülmesi gibidir. Mümtaz'ın bütün bu uçlaştırmaları karşısında Nuran, Mümtaz'ın hayal ettiği Nuran olmadığını haykırır. Bunu görebildiğimiz parçalardan biri şöyledir:

> Mümtaz'ın muhayyilesi başka türlü çalışıyordu. Nuran'ı bir geçmiş zaman dilberi, Dördüncü Murat Devri'nin bir ikbali gibi giydiriyordu. Mücevherleri şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şeftali pabuçlar… Etrafında bir yığın yastık. Düşüncesini genç kadına söyledi:
>
> - Yani bir odalık gibi, değil mi? Hani şu Matis'inkiler cinsinden. Ve gülerek başını salladı: Hayır istemiyorum. Ben Nuran'ım. Kandillide otururum. 1937 senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanımın elbisesini giyiyorum. Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok. Hiçbir ümitsizlik içinde değilim.[49]

Bu kusursuz ve biricik medeniyet göstergesi teklifini Nuran her an her fırsatta reddeder. Birlikte şimdi yeniden düşünelim, *Huzur*, sadece İstanbul'u gezerek yaşanan nostaljik bir aşk romanı olabilir mi?

48 Tanpınar, *Huzur*, s. 121.

49 *A.g.e.*, s. 88.

Pek çok çalışmada, Nuran'ın sesini duyabilsek, romanın daha da derinleşebileceği yönünde bir seçenekten bahsedilir. Ancak, yazar anlatıcı Nuran'ı gerçekten bir kişi, kimlik, sesi olan biri olarak tahayyül edebilse, o ses illâ ki bizi bulurdu. Fakat bilinçdışından gelen akış, buna engel. Çünkü Nuran Mümtaz'ın gözünde, medeniyetin kendisi. Mümtaz'ın onunla birlikteyken, "bir kültürün miracını yaşadığını"[50] söylemesi boşuna değil. Bu ayrıcalıklı konum, bu kristalleşen, billurlaşan, ayakları yere basmayan, hayati önemdeki pozisyon, kadın hareketinin vurguladığı üzere aslında kadınları boğuyor. Bu boğma, sembolik düzeyde değil. Gerçek. Sesi olmayan, sözü olmayan, "melek" addedilen bu yaratık, bu hâliyle makbul değil. Bu yüceltme, Nuran'ı karar mekanizmalarının dışına sürmekte ve sesi ve kararları ile eşit bir birey, insan, kimlik olmasının önüne geçmektedir. Bu merkezî ve uçlaşmış önem, kadınların vatandaşlık haklarından dışlanması ve buranın hep bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkmasının da bilinçdışı mekanizmasını ele veren önemli bir başlıktır. Kadının vatan hakkında söz sahibi olması, cümle kurması, karar mekanizmalarına dâhil olması, oy vermesi, seçmesi, seçilmesi, kılığı, kıyafeti… hep mesele edilir. Kadına âşık ideolojik açıdan farklı düşünen iki tarafın onu sürekli bir tartışma nesnesi hâline getirmeleri sonucunu doğurur.

Bu sebeple ülkede medeniyet adına devam etmesi gereken şeyler de Nuran üzerinden verilir romanda. Bu noktada Nuran'ın annesine, annesinin annesine atıf yapılır. Devam fikri bu kadınların birbirlerine aktarımlarıyla realize olabilecektir. Devamı sağlayan, dönüşmeyen kadın, aynı kalan vatan olabilecektir. Hekimoğlu Ali Paşa Camii'nde Mümtaz'ın kulağına çalınan türkü sonrasında düşündükleri bu bakış açısının bir örneğini verir:

> Mümtaz, onların türküsünü dinledi: Aç kapıyı bezirganbaşı, bezirganbaşı Kapı hakkı ne verirsin? Ne verirsin? Çocukların hepsi gürbüz ve güzeldi. Fakat, üstleri başları perişandı. Bir zamanlar Hekimoğlu Ali Paşa'nın konağı bulunan bir mahallede bu hayat döküntüsü evler, bu fakir kıyafet, bu türkü ona garip düşünceler veriyordu. Nuran, çocukluğunda bu oyunu muhakkak oynamıştı. Ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler ve aynı oyunu oynamışlardı. Devam etmesi lazım gelen, işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi ne Hekimoğlu Ali Paşa'nın kendisi ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir.[51]

50 *A.g.e.*, s. 140.

51 *A.g.e.*, s. 15.

Bu türkünün yaşaması, beraber gezdikleri ve akıllarında kalsın istenilen Hekimoğlu Ali Paşa'nın kendisi, konağı, mahallesinden daha önemlidir. Nuran'ın roman içinde kendi söylediği türküler de bu bağlamda düşünülebilir. Nuran ve onun gerisindeki tüm kadınların ruhu, Fatma'ya ve sonrakilere devredilmelidir ki, ülke kendisi kalabilsin; medeniyet devam edebilsin.

Gürbilek romanlardaki esas kadınların "geçmiş saltanatı anımsatan eşyalara (antika konsollara, mücevher parıltılarına, eski el yazmalarına, billûr avizelere) benzetilmiş olması"nı, "vaktiyle ve ötede'ki kadının, ölü annenin sembolü" olmalarına bağlar. Bu haliyle

> Tanpınar'ın sembol kadınları tam da sembol oldukları için, sembolü oldukları kadının, kendilerinden hep daha halis olan ilksel imgenin yerine geçemiyor, üvey ya da ikame figürler olarak kalıyorlardır. Tamlık vaadini uyandırır uyandırmaz esas oğlanları eskisinden de eksik bırakıp gitmeleri de biraz bu yüzden'dir.[52]

Kadınların tamlık vaadi uyandırır uyandırmaz oğlanları bırakıp gitmeleri, bu eksik oğlanların/adamların fikirleri ile devam edemeyeceklerini anlamalarıdır, diğer yandan. Nuran'ın karşısındaki kahramanın Nuran'ın bugünün insanı olmaya dair düşünceleri konusunda onu ikna edebilecek bir "tam"lığı yoktur. Yazar anlatıcının gayet bilinçli şekilde açık ettiği üzere, Mümtaz'ın kendi erkekliğini inşa ederken model aldığı İhsan bir ayağı sakat çiçek bozuğu hastalığı olan "yaralı" bir erkektir. Bu hasta adam bir vatan aşkına düşemez. Peşinden koşup, alıp getirip kendi arzu ettiği yere o vatanı koyamaz. Seyircidir akış karşısında. Konuşur. Ama sadece konuşur. Bu noktada "hasta adam" kullanımının Osmanlı'nın son dönemine atıfla yapılan bir benzetme olması da iddialarımız açısından ayrıca dikkat çekicidir. Yazar anlatıcının bütün romanlarında erkekler hep "hasta adamlar"dır. Yeni Türkiye ise ancak bu adamın değişimi ile, Halit Ayarcı'nın dönüşümü ile mümkün olabilecektir.

Ölü Medeniyet: Emine/ Yeni Türkiye: Pakize

Yeni Türkiye, Emine'nin ölümünden sonra doğabilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında yazar anlatıcının gazabına uğramayan tek kadın Emine'dir. Emine'nin ruh hâli "acıyı kendisine çeken" cinstendir. Evlenmeden evvel yetiştirmesi olduğu Abdüsselam Bey'in hayatındaki ıstırapları benimsemiştir. Daha sonra eşi ile kendilerine ait bir dünya kuramazlar. Eşi zorla tevkif edilir ve Emine erimeye başlar. Hayri İrdal rüyalarında sürekli Emine'nin "Kurtar beni" dediğini görür.

52 Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 119.

Acıyı giyinen, başkalarının acılarını da giyinen payına Hayri İrdal'ın şanlı şöhretli günleri değil de, hayatının yalanlar, yanlışlar, absürtlükler dolu kesitini paylaşmak düşen Emine çok yaşamaz. Cumhuriyet sonrası ülkenin manzarasını gördüğümüz bu romanda Emine gibi bir kadına yer yoktur çünkü. Bu şartlar, hayatlar, Emine'nin fikrine zikrine sığmaz. İrdal, Emine'nin ölümüne çok üzülür. Etrafında doğru söyleyen, doğruyu söyleyen, güvenebileceği, konuşabileceği bir kişi bile kalmamıştır.

> "Emine'nin ölümüyle son tutunduğum dal da kopmuş gibi büsbütün boşlukta kaldım. Kaybettiğim şey benim için o kadar büyüktü ki ilk önceleri bunu bir türlü anlayamadım. Ne de hayatımdaki neticesini ölçebildim. Sade içimde simsiyah ve çok ağır bir şeyle dolaştım durdum."[53]

Fakat ilginçtir ki hemen sonra başka bir ruh hâline girer:

> Sonra bu haraplığa daha başka bir duygu, bir çeşit kurtuluş duygusu karıştı. Bir baskıdan kurtulmuştum. Artık Emine bir daha ölemezdi, hatta hastalanamazdı da. Orada zihnimin bir köşesinde olduğu gibi kalacaktı. Hayatımda birçok şeyler daha beni korkutabilir, başıma türlü felaketler gelebilirdi. Fakat en müthişi, onu kaybetmek ihtimali ve bunun korkusu artık yoktu.

Bu ifadeler, artık geride bırakılmak istenen eski vatanın tasviri gibidir. Şark, Garp ve benzeri pek çok tasnif, kıyas, geride kalır. Bir hayalet gibi peşinde gezinen doğrudan, gerçekten, eski ülkeden kurtulmak, artık yeni yola koyulmak imkânını verir. İrdal'ın yeni eşi, Pakize'dir. Pakize ise romanın ironik ortamı içinde pek çok problemli kişilik özelliği, alışkanlık...vb. ile karşımıza çıkar. Pakize yolunu kaybeder, evi kaybeder. Ama hayat da durmaz; akar, devam eder.

Vatan artık yeni bir kuruma, enstitü sathına dönüşür. Bu yeni vatan karşısında erkek yine acziyet içinde ve beceriksiz iken değişime uğrar. İsmail Molla, Muhtar gibi hayata iştahı olan kahramanların kurumsallaşmış ve başkalarını da dönüştürebilen bir üst versiyonu olan Halit Ayarcı sayesinde erkek kahramanın kaderi değişir. Erkek değişir. Ancak o zaman kadın da değişir. Çünkü bu erkeğin gittiği yerler, tercih ettiği kadınlar değişir. Ülke değişir. Ülkenin kaderi değişir. Geçmişi unutmayı ve yalan söylemeyi öğrenmiş bir erkeğin, bu özelliklerle ön plana çıkan, sinemada gördüklerini hayatın kendisi zanneden bir karısı, yalanlar üzerine kurulan kurgulanan ama her halükârda yaşayan bir ülkesi olur.

53 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 149.

Yepyeni Bir Kadın ve Geride Kalan Sonsuz İmparatorluk: Leylâ

Aydaki Kadın'da Selim'in sorgulayan, soruşturan bakışlarına, kontrolcü tavırlarına karşın serbest hareket edemediği, dans edemediği için ayrılmayı yeğleyen ve "hayır bütün dünyam sen olamazsın. Yaşamak için bütün varlık lazım. Her şey ve herkes. İmkân yok. Aşk herşey değildir, Selim. Huzur ve hürriyet de lazım. Her şeyden evvel hürriyet lazım"[54] diyerek Selim'le bağını koparan kadın Leylâ karşımıza çıkar.

Ama böyle bir Leylâ'ya rağmen, Selim yine zihninde "ebedi bir kadın" kurgular. Meşhur davet gecesi yalıya gelir gelmez onca yıl görmediği Leylâ'nın yanına gitmek yerine odalardaki eşyalara bakarak Leylâ'nın izini arar. Selim Leylâ'ya Süleymaniye'nin mihrap pencerelerinden o kadar renge bürünerek gelen ışığı beraberce düşünmeden bakmasına imkân olmadığını hissedersun, sevişmeyi bir nevi ermişlik tecrübesi addedersun, Leylâ'ya Boğaziçi ve muhayyilemizdeki eski İstanbul diye bilindik methiyelerini düzersun, Leylâ, Selim'in gerçekten ne denli kopuk olduğunun farkındadır. Selim'in kendisine ait şeyleri ona giydirmesine kızgındır:

> Hiçbir şey fark etmiyor. Hiçbir şey fark etmeyecek. O kadar kendi vehimleri içinde ki... Beni bir defa kendim olarak tanımasını ne kadar isterdim. Misafirlerimi evimde korkumdan ağırlayamıyorum (...) Niçin yalnız kendisine ait şeyleri günlük hayatım sanıyor. (...) Bir kere bile doğruyu görmedi. Hiçbir şey anlamadı. Başından beri bu hep böyle oldu. Hangi hayalim onda benim yerimi aldı. Niçin yanımda iken birdenbire dikkat kesiliyor sanki. Ben öylesi kadın değilim ki... Hiçbir zaman olmadım.[55]

Leylâ Selim'den ayrılır ve hürriyetini arar. Lâkin, rahat rahat dans edip sarhoş olduğu partilerde de hürriyetinden korkar. Meşhur davette Selim'in hediye ettiği kolyeyi takarak Selim'in bunu fark etmesini bekler ama Selim için Leylâ artık karşısındaki değildir, içindekidir, ulaşılamayandır. Selim'in şu cümleleri, Leylâ ve imparatorluk dolayımında metnin bilinçdışının kadını nasıl vatanlaştırdığının bir kanıtını daha ortaya koyar:

> Leylâ yanımdayken kendimi "mesut ve kuvvetli bir dev sanabilirdim. (…) Leylâ benim sonsuz imparatorluğumdu. (...) Emniyet ve saadet duygusu olduğum zamanlar. Nasıl eski saray birdenbire başımın üstünde kurulurdu. Kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leylâ saray. Kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leylâ saray. Ve içimden sıtma üşümeleriyle onun geniş sofalarında, tavanı yaldızlı avlularında dolaşırdım.[56]

54 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 40.

55 *A.g.e.*, s. 122-124.

56 *A.g.e.*, s. 138-141.

Sonuç

Tanpınar zihnimizde ulus inşa sonrası klasik milliyetçi bir edebiyatçı olarak belirmez. Aksine süreklilik ve devamlılık fikrinden hareketle pek çok önermesi vardır. İmparatorluğun zevk ve estetik nişanelerinden nasiplenerek ve onları dışlamadan kültürel bir inanç atmosferinde yol almanın, köksüzlüğe bir çare olarak ayakları yere basan bir modernleşmeye imkân tanıyacağı fikrinden hareket eder. Fakat romanlarındaki kadın kurgusuna dikkat kesildiğimizde karşımıza bugüne dek söylenen estet ve hülyadan ibaret "güzel mahlûk"ların dışında bambaşka bir metaforik anlam dünyası karşımıza çıkmaktadır. Tanpınar'ın romanlarındaki yazar anlatıcının vatan ve kadın konusunda kolektif bilinçdışının o güne dek oluşturduğu metaforik izlerden etkilendiğini ve metnin bilinçdışında tıpkı Meşrutiyet, Tanzimat yahut Milli Edebiyat dönemi metinlerinin bilinçdışındakine benzer bir ilişkisinin açığa çıktığını düşünebiliriz. Bu romanlarda ortaya konulan ana kahraman pozisyonundaki kadınlar da vatanla özdeşleşmiş, vatanla bütünleşmiş, vatandan ibaret kalacak bir kurgu içine sıkıştırılmışlardır. Giyinişleri, hareketleri, konuşmalarının farklı olması, arkada yatan bu iskelet fikri değiştirmemektedir. Çok daha yetkin bir üslup ve estetik bir işleyiş içinde bile metnin bilinçdışı, ulus inşa mimarı edebiyatçılardan farklı bir kadın kurgusu oluşturamamıştır. Tanpınar romanlarının yazar anlatıcı kurgusunun belki şu iki noktada kendisinden evvel yazılan metinlerin bilinçdışından farklılaştığı söylenebilir. İlki, vatanın, biraz daha medeniyet düzleminde alımlanmasıdır. İkincisi ise, yazar anlatıcı romanlarda bu kadınları tam olarak konuşturmasa, fikirlerini almaya gerek duymasa, esaslı bir diyaloğa aslında hiç girmemiş olsa da; bu kahramanların yazar anlatıcının eylemsizlikleri karşısında eylemlilik potansiyellerinin farkında ve artık eylemsiz erkeklerin hülyalarına göre şekillenmeyeceklerinden, iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış, artı ve eksileri ile kendi yollarını bulacaklarından, bulmaya başladıklarından haberdar olandır. Eksik kalan, kararsız kalan, harekete geçemeyen erkek, artık kadın kahraman üzerindeki otoritesini çoktan yitirmiştir. Konuşan, anlatan, kararsızlıklar yaşayan yazar anlatıcı erkektir. Konuşmayan, konuşturulmayan bu kadınlar yazar anlatıcının zihninde medeniyetin timsalidirler. Tanpınar'ın eylemsiz erkeğin rotasından çoktan çıkmış, -yolun niteliğinden bağımsız olarak- kendi yollarını bulan kadın kahramanları bize şunu ima eder ki, geçmişi donmuş hâli ile asla gerçek olmayacak bir rüya ve geri gelemeyecek bir geçmiş içinde yaşamaya çalışan erkeklerden özgürleştikçe, ülke, kendi yolunu bulmaktadır.

KAYNAKÇA

Anar, Turgay. *Huzur Atlası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanını Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.

Arı, Cemre. vd. "Cumhuriyet Baloları", *Kebikeç Dergisi.* S. 38, 2014: 307-315.

Atik, Egem. *Kendini Yapmak: Ahmet Hamdi Tanpınar Romanlarında Erkeklik Temsilleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021.

Chatterjee, Partha. *Ulus ve Parçaları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Enloe, Cynthia. "Feminizm, Milliyetçilik ve Militarizm". *Vatan Millet Kadınlar*. Der., Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

İnci, Handan. *Orpheus'un Şarkısı-Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Kaleli, Pürlen. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Kadın ve Kadın Eğitimi Üzerine Bir Araştırma*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2015.

Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Kurtoğlu, Mehmet. *Hasret ve Azap & Tanpınar'da Şehir ve Kadın*. Konya: Çizgi Yayınevi, 2015.

Meriç, Cemil. "Mehlika Sultan'a Âşık Yedi Genç". *Bu Ülke*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Nagel, Joane. "Erkeklik ve Cinsiyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik". *Vatan Millet, Kadınlar*. Der., Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Najmabadi, Afsenah. "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak". *Vatan Millet, Kadınlar*. Der., Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Özata, Jale. "Tanpınar'ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar". *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.

Özdemir, Eylem. "Batı'ya Giden Her Yol Mübah mı? Milletin Güzellik Yarışmalarıyla İmtihanı". *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Özküralpli, İlkay. "Bir Desideratum Olarak Vatan Kavramının Tanzimat Dönemi Erkeklik Kavramı İnşasındaki Rolü". *Fe Dergi.* Cilt 5, No. 1, 2013: 32-42.

Safa, Peyami. "1930 Güzeli". *Cumhuriyet*. 14 Ocak 1930.

Said, Edward. *Oryantalizm*. Çev., Selahaddin Ayaz. İstanbul: Pınar Yayınları, 1991.

Saigol, Rubina. "Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri". *Vatan Millet, Kadınlar*. Der., Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Sancar, Serpil. *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Şahin, İbrahim. *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.

Şenol, Derya. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Kadın*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Aydaki Kadın*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.

_____, *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

_____, *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

_____, *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.

_____, *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

_____, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

_____, *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

Tanpınar'da Kadın. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2014.

Yeğenoğlu, Melda. *Sömürgeci Fanteziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Yuval-Davis, Nira. *Cinsiyet ve Millet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Babalar ve Oğullar: *Mahur Beste*'ye Ezen-Ezilen İkiliğinin Ötesinden Bakmak

Egem Atik

Dr., Özyeğin Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk romanı olan *Mahur Beste*, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* ile devam eden üç romanlık nehir anlatının ilk ayağını oluşturur. Başkahraman Behçet Bey ve eşi Atiye gibi karakterler, *Mahur Beste*'yi izleyen iki romanda yeniden okur karşısına çıkarlar. *Mahur Beste*'nin hem bu üçleme hem de genel olarak Tanpınar külliyatı içindeki yerini dikkatle değerlendirmek gerekir, çünkü roman üzerine yazmış birçok ismin de vurguladığı gibi, yazarın diğer eserlerinde tartışacağı birçok temel meselenin sorgulanmaya başladığı yer burasıdır: Ur-roman olarak değerlendirilebilecek *Mahur Beste*, Tanpınar edebiyatının bir özeti gibidir.[1] Tanpınar romanlarında toplumsal cinsiyetin kurgulanışını erkeklikleri merkeze alarak baktığımızda da, *Mahur Beste*'de ilk örneklerini bulduğumuz erkeklik normlarının sorgulanışının, yazarın tüm romanlarında sürdürülen bir mesele hâlini aldığını görebiliriz.

Roman, başkahraman Behçet Bey'in Osmanlı'nın son yıllarında geçen çocukluk ve gençlik yıllarını hatırlamasıyla açılır. "İki Uyku Arasındaki Düşünceler" başlıklı ilk bölümde, 1952-3 yıllarındaki anlatı şimdisinde yetmişli yaşlarında olan bu karakterin, hizmetçisiyle yaşadığı evinde, dış dünyaya büyük ölçüde kapalı, meraklısı olduğu eski eşyalarla uğraşarak günlerini geçirdiğini öğreniriz. İlk bölümdeki geriye dönüşler, ilerleyen bölümlerde

1 Süha Oğuzertem, "The Dead Tree of Compassion: Existence, Imagination, Love, and Narcissism in Tanpınar's *Mahur Beste*", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Indiana Üniversitesi, 1994, s. 11.
Fatih Özgüven, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar… Sahnenin Üzerinde", *"Bir Gül Bu Karanlıklarda": Tanpınar Üzerine Yazılar,* der., Abdullah Uçman ve Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınları, 2008, s. 407.
Celal Fedai, "Yazarın Tamamlanmamış İlk Romanı Olarak *Mahur Beste*", *Hece* 61, 2016, s. 313.

genişletilir; çocukluğundan itibaren baskın bir baba figürü karşısında kendi kimliğini kurmaya çalışan Behçet Bey'in, on yıl evli kaldığı karısı Atiye tarafından da beğenilmediği gösterilir. Atiye, kocasını kendi gözünde yüceltmek için siyasete girmeye teşvik eder ve onu İttihat ve Terakki örgütlenmesinden Sabri Hoca'yla tanıştırır. Böylece roman, yolları farklı sebeplerle kesişmiş Atiye'nin eniştesi Halit Bey, onun babası Sırmakeş Nuri Bey, Nuri Bey'in tanıdığı sarraf Agop Efendi gibi çeşitli karakterlerin birinden diğerine atlayarak ve onların yaşamlarından kesitler vererek ilerler. En sonda Behçet Bey'in hikâyesine geri dönüş ise yazar-anlatıcının Behçet Bey'e yazdığı mektupla kurulur. Cevap niteliğindeki bu mektuptan, Behçet Bey'in yazara kendi hikâyesini neden yarım bıraktığını soran bir mektup gönderdiğini anlarız. Behçet Bey'in mektubuna kitapta yer verilmemiştir; ancak yazar-anlatıcı, kendi cevabında Behçet Bey'den alıntılar yaparak bu mektupta kahramanının kendisinden nasıl hesap sorduğunu aktarır ve metnini neden tamamlayamadığını açıklamaya çalışır. Bu açıklamaya göre Behçet Bey geçmişten gelip yazar-anlatıcıyla sohbet etmiş, yazar-anlatıcıysa Behçet Bey'le beraber etrafında toplanan büyük kalabalığı sahneye taşımakta zorlanmıştır. Behçet Bey'e onu yarım bırakmayacağının ve bu işi bitireceğinin sözünü veren yazar-anlatıcının bu cümleleri, romanı sonlandırır.

Tanpınar *Mahur Beste*'nin yazar-anlatıcısı üzerinden kendi niyetini dile getirmiş olabilir, çünkü 4 Şubat 1950'de Bedrettin Tuncel'e gönderdiği mektupta şunları yazar: "Ülkü mecmuasındaki *Mahur Beste* tefrikalarını bulup göndermene ne çok sevindim. Beni nasıl minnettar ettin! Ben o sayede kitabı bitireceğim ve basacağım."[2] Yazarın buradaki tasarısı o hayattayken gerçekleşmez ve roman ancak 1975'te, yazarın ölümünden on üç yıl sonra kitap olarak yayımlanabilir. Yine de *Mahur Beste*'deki karakterlerin ve en çok da Behçet Bey'in diğer romanlarda tekrar tekrar belirmesi, onun Behçet Bey'in peşini bırakmadığının işaretçisidir. Bu yazıda yazarın peşini bırakmadığı bu ilginç karakterin babası İsmail Molla'yla ilişkisi ele alınmaktadır; çünkü ilk bakışta roman, baba-oğul arasında keskin bir ezen-ezilen, Tanrı-kul, tamam erkek-eksik erkek karşıtlığı kurulduğu izlenimini verir. Ancak daha detaylı bir inceleme, bu iki karakter arasında basit bir karşıtlıktan ibaret olmayan, iktidara dayanan ama iktidarla müzakere ve mücadeleyi de içeren bir ilişkinin varlığını ortaya koyabilir. Bu doğrultuda öncelikle "güçlü" bir erkeklik sergileyen İsmail Molla'nın bu gücünü nasıl kötüye kullandığı tartışılmaktadır. Norm olarak kurulan erkeklikle kötülük etme potansiyelinin iç içe geçmesini baba figürü üzerinden ele alan romanda, "ideal" erkeklik eleştirisinin ilk adımının burada atıldığı iddia edilmektedir. Ardından Behçet Bey'e odaklanılarak, bu normlara uymamanın sonuçları

2 Aktaran Fedai, "Yazarın Tamamlanmamış İlk Romanı Olarak *Mahur Beste*", s. 318.

sorunsallaştırılmaktadır. İkincil konuma itilmiş bir erkeklik sergileyen Behçet Bey'in, eril iktidarla baş etmek için çeşitli direniş stratejileri geliştirse de başkalarının gözünde kimliksiz bir adam olmaktan kurtulamaması masaya yatırılmakta; bu sorunun ardında erkekliğe dair geleneksel tanımların yarattığı ön yargıların yattığı ileri sürülmektedir. Böylece *Mahur Beste*, keskin ikiliklere indirgenemeyecek karmaşıklıkta ve güç dengelerinin sabitlenmediği bir metin olarak öne çıkarılmaktadır.

İsmail Molla ve Behçet Bey'in erkeklik icralarını yorumlamaya geçmeden önce, baba-oğulun romandaki tasvirlerinden kısaca bahsetmek gerekir. *Mahur Beste*'nin daha ilk sayfalarında, başkahraman "zavallı," "küçük" ve "biçare" bir adam olarak anlatılır.[3] Behçet Bey'in ince sesi, kısacık boyu, temiz yüzü, bir kuklayı anımsatan görünüşü, kibar ve zarif davranışları roman boyunca tekrar tekrar vurgulanır. Onun hayatında "zayıf yaradılışının kendisine doğduğu andan itibaren çizdiği yoldan en ufak bir ayrılış bile" olmamıştır.[4] Tek başına olmaktan, kitap ciltleme gibi sabır ve tevekkül gerektiren işlerle uğraşmaktan memnuniyet duyar. Romanın başlangıcında yaşlanmış bir adam olarak karşımıza çıkan Behçet Bey, karısının ölümünün ardından, ciltlediği kitapları, tamiriyle uğraştığı eski saatleri ve antika eşyalarıyla baş başa kalmış; insanlardan kaçarak ölümü beklemektedir.

Yalnızlığı içinde ailesinin hayatta olduğu eski günleri anımsayan bu karakter, yirmi yıldır neredeyse her gece rüyasında gördüğü babasına karşı asla muzaffer çıkamadığı kanısındadır. O, "bir nevi yarım tanrı gibi baktığı" bu adamı çok severken, babası oğlunu pısırıklığı ve zavallılığı nedeniyle beğenmez, hatta ondan tiksinir.[5] Tahakkümlü tabiatı ve nüfuzlu şahsiyetiyle tasvir edilen İsmail Molla'nın en büyük derdi, oğlunun bu özellikleri taşımamasıdır: "Boyu kendisinden en az kırk santim küçük olan bu cılız omuzlu, sakat çocuğu bir türlü beğenmiyor, onda kendi levent, atılgan, uçan, çapkın ve gerçekten efendi hayatının hiçbir tarafının devam etmeyeceğini anlıyordu."[6] İsmail Molla'nın gözünde kendisi yetişkin bir erkeğin sahip olması gereken bütün olumlu özellikleri bünyesinde toplamışken, oğlu bu niteliklerden mahrumdur. Bu iki karakterin cinsiyet kimliklerinin anlatımındaki farklılık, Michael Kimmel'ın şu tespitini hatırlatır: "Bütün erkekler eşit yaratılmamıştır, . . . çünkü erkeklik tanımlarımıza toplumda eşit değer verilmemektedir."[7] Bu saptama, belirli bir zamanda ve mekânda birden çok

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 10.

4 *A.g.e.*, s. 28.

5 *A.g.e.*, s. 34.

6 *A.g.e.*, s. 29.

7 Michael Kimmel, "Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik", çev., Mehmet Bozok, *Fe Dergi* 5, no. 2 (2013), s. 95.

erkeklik kimliğinin varlığını sürdürdüğünü ve bu kimlikler arasında hiyerarşik bir ilişki kurulduğunu imler.

Erkekler arasındaki hiyerarşik ilişki, bizi hegemonik erkeklik kavramına getirir, zira söz konusu hiyerarşinin en tepesinde, en makbul ve ideal kimlik olarak hegemonik erkeklik yer alır. Kavramı literatüre kazandıran Raewyn Connell'ın altını çizdiği üzere bir erkeklik biçimi, daima kültürel olarak diğerlerinden daha öne çıkar ve otorite üzerinde başarılı biçimde hak iddia eder. Şiddet, buradaki otoriteyi destekleyen bir unsur olmakla birlikte, hegemonyanın esas alameti, genellikle doğrudan şiddete başvurmadan otorite üzerinde hak iddia edebilmesi ve toplumsal olarak kabul görebilmesidir.[8] Buna paralel olarak, hegemonya mutlak bir kültürel egemenlik kurarak, "öteki"lerin yok edilmesi için çalışmaz; onları ortadan kaldırmak yerine madun konumuna çeker. İlk bakışta, *Mahur Beste*'de hegemonik erkekliğe en çok yaklaşan karakter İsmail Molla gibi gözükür. Onun "mağrur yaratılış"ı "son zerresine kadar erkek"tir; bu nedenle de onda "her şey büyük ve kuvvetliye doğru gider." Zevklerini ihmal etmezken ölçülülüğü elden bırakmamasıyla bilinen bu adamı "bir çınar gibi görmek için muhakkak Behçet'in gözünden bakmak" gerekmez.[9] Hatta Behçet'in erkekliği de İsmail Molla'nınkiyle kıyaslanarak kurulur. İsmail Molla oğlu hakkında şu yorumu yapar:

> Herkes kendisi gibi 'fatih' doğamaz, her adımında bir zafer borusu çalarak yürüyemezdi . . . [Behçet] bir yığın zavallılık içinde yüzüyordu. Hiçbir zaman tek başına mevcut olamayacak, daima ikinci ve orta olarak kalacak, uçmak nasip olmadan sürünecekti.[10]

İsmail Molla kendi "üstün" niteliklerini taşımadığı için oğlunu kendinden aşağıda görürken, onu ötekileştiren tutumunu gerekçelendirmektedir. Onun Behçet'e karşı bu üstenci bakışı, romandaki hegemonik erkekliğe yönelik eleştirinin ilk işaretçisi olarak okunabilir.

Toplumda saygı gören ve erkekliği olması gerektiği gibi yaşayan bir erkek olarak kurgulanan İsmail Molla, güce ve yetkinliğe sahip olmakla birlikte, romanda esasen olumlanan bir karakter olarak çizilmemektedir. Anlatıcı zaman zaman onun "yaradılıştan büyük ve kudretli" olduğu, "devrinin içinde parmakla gösterilen bir adam" hâline geldiği gibi ifadelerin yanında sıklıkla "bütün ömrünce kendine hayran yaşamış" olduğu, "gururlu bir hodbinlik" içinde "nefsine karşı hürmetten başka hiçbir içtimai imanı" olmadığı ko-

8 Raewyn Connell, *Erkeklikler*, çev., Nagihan Konukcu, Ankara: Phoenix Yayınları, 2019, s. 151.

9 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 32, 65, 40.

10 *A.g.e.*, s. 31.

nusunda yorumlarda bulunur.[11] Öyleyse Molla'nın büyüklüğü ve kudreti, beraberinde kendini beğenmişliği ve bencilliği getirmektedir; dahası, kendisi gibi olmayanları beğenmeme, onları baskı altına alma ve istediği gibi kullanmayla sonuçlanmaktadır. Hegemonik erkeklik önce kadınların, ardından da madunlaştırılarak ikincil konuma itilen erkeklerin üzerinde yükseldiği için Molla'nın baskıcılığı hayatındaki kadınlara ve Behçet gibi çocuk kalmış, "olgunlaşamamış" erkeklere yönelmektedir. "Her tenkidin üstünde kalan şahsiyetiyle etrafındakilerin hemen hepsini farkında olmadan esir gibi kullananlardan" biri olarak Molla Efendi, karısının "onunla evlendiği günden itibaren, hayattaki bütün saadetini bu iradeye itaatte ve onun heveslerine katlanmada" görmesine neden olur.[12] Kadınlara bir kez kullanıp kenara atılacak nesneler gibi davranır, onların görüşlerini "sönük ve biçare" bulduğu için ciddiye almaz.[13] İktidarını dayatarak kendi erkekliğini inşa eden İsmail Molla'nın cefasını esas çekense oğlu Behçet Bey'dir.

Romanda İsmail Molla ile Behçet Bey arasındaki karmaşık ilişki hem baskıya, hem korkuya hem de tek taraflı bir sevgiye dayanır. Behçet, "baba sevgisini bir nevi din gibi alanlardandı[r]."[14] Yer yer babasına kendini beğendirmek ve ona yetişmek için çırpındığını görürüz. Bu konuda akla ilk gelen sahne, babası gür sesiyle teganni ederken Behçet'in ona eşlik etmeye çalışmasıdır:

> Behçet Bey, babasının sesini işitir işitmez yerinden fırlar, duvarda asılı tanburunu alır ve ona yavaştan refakate çalışırdı. Gür ve kendisinden emin sesin peşinde bu korka korka ilerleyiş kadar onu çıldırtan şey azdı. Tıpkı bir arslan izinde yürüyormuş gibi, sıtmalı ve halecan içinde, başı küçük kollarının bir türlü tam kavrayamadığı tanburuna eğilmiş, olduğu yerden bu sesin gece içindeki macerasını düşünür, onun. … durgun suda külçelendiğini zannederdi.[15]

Babasının beğenisini kazanmak, Behçet'in en çok özlemini duyduğu şeylerden biridir, onun şarkısına tamburla eşlik etme çabasını bu beğeni arayışının bir uzantısı olarak görmek gerekir. Bu durum Kimmel'ın "Bizler, bizi ezen ile özdeşim kurarak erkek oluruz" görüşüyle uyuşmaktadır.[16] Behçet için de en büyük baskı unsuru ve erkeklik modeli babasıdır. Bununla birlikte İsmail Molla, oğlunu anlamaya en yakın olduğu noktalarda bile onu

11 *A.g.e.*, s. 35.

12 *A.g.e.*, s. 28.

13 *A.g.e.*, s. 28, 29.

14 *A.g.e.*, s. 28.

15 *A.g.e.*, s. 21-22.

16 Kimmel, "Homofobi Olarak Erkeklik", s. 98.

beğenmek konusunda kendini ikna edemeyen bir baba figürü çizer. Egemen erkeklik kalıplarına girmeyen oğlunu kabullenememe hâlini en açıkça gördüğümüz sahne de Behçet'in cilt atölyesinde yaşanır. İsmail Molla oğlunu ortalıkta göremediği bir gün evdekilerden onun tavan arasında olduğunu duyunca, Behçet'in çapkınlık peşinde olduğunu zannederek ümitlenir. Oraya çıktığındaysa onu ciltlenecek kitaplarla baş başa bulur. "Kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe benzetti"ği Behçet'i, umduğu gibi erkekliğini sergilerken değil, tam aksine bir erkeğe yakışmayacak küçük işlerle uğraşırken gördüğü için hayal kırıklığına kapılır. Öte yandan, bu karşılaşmayla "ilk defa olarak, insani zaafın da bir nevi kudret olduğunu" öğrendiği, "kartal uçuşlarının alıp götürmediği yerlerde sabrın, küçük ve devamlı çalışmanın, kanaat ve tevekkülün birtakım şeyler, hatta çok iyi şeyler yapabileceğini samimiyetle düşünmüş" olduğu için onu anlamaya çok yaklaşmıştır.[17] Başka bir Behçet göreceği ümidiyle tavan arası merdivenlerine tırmanan İsmail Molla gibi biz okurlar da, kendini erkekliğiyle var etmiş bir babanın, geleneksel erkeklik tanımlarının dışında kalan oğlunu sevebildiğini ve beğenebildiğini görmek için ümitle okumaya devam ederiz. Ancak Molla Efendi gibi, bizim de ümitlerimiz boşa çıkar: "Molla Bey bu geceden sonra da Behçet Bey'i sevmedi. Onun bir şeyi sevmesi için beğenmesi lazımdı. Behçet daha küçüktü, onu beğenemezdi."[18] Bu alıntıda küçük olanı beğenemeyen, yalnızca ve yalnızca büyüğün peşinde koşmayı anlamlı bulan bu babayla oğulun arasına giren engeller, Joseph Pleck'in kavramsallaştırdığı "toplumsal cinsiyet rolünün baskı paradigması"yla ilişkilendirilebilir.

Pleck, erkeklik hakkındaki kültürel standartların erkekler üzerinde yarattığı potansiyel olumsuz etkileri, *The Myth of Masculinity* kitabında ve "The Gender Role Strain Paradigm: An Update" makalesinde toplumsal cinsiyet rolünün baskı paradigması başlığı altında irdeler ve üç temel görüş ileri sürer: Birincisi, erkeklerin kayda değer bir kısmı, erkeklik rollerine dair beklentileri karşılayamamaktadır. Bu beklentilerle erkeklerin karakterleri arasındaki farklılıklar, onların psikolojisini olumsuz olarak etkiler ve kendine güven eksikliği gibi problemler doğurur. Pleck bu durumu "cinsiyet rolü farklılığı" ya da "uyuşmazlığı" [gender role discrepancy or incongruity] olarak adlandırır. Erkeklik rollerine dair beklentilerin karşılandığı durumlardaysa, ya bu noktaya kadar gelen süreç ya da bu beklentinin karşılanmasının ta kendisi travmatiktir. Bu durum da "cinsiyet rolü travması" [gender role trauma] olarak isimlendirilir. Son olarak, erkeklik rollerine dair beklentilerin başarıyla karşılanması menfi sonuçlar doğurabilir, çünkü

17 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 29-31.

18 *A.g.e.*, s. 31.

erkeklerde kabul gören ve arzulanan nitelikler (örneğin aile ilişkilerine çok dâhil olmama) özünde olumsuz yan etkiler barındırır. Erkeğin kendisini de çevresindekileri de etkileyen bu soruna Pleck "cinsiyet rolü bozukluğu" [gender role dysfunction] adını verir.[19] İsmail Molla'nın oğlu Behçet Bey'i beğenememesi, kadınları değersiz sayması ve karısını esir gibi kullanması "cinsiyet rolü bozukluğu" kavramıyla ifade edilen, hegemonik erkekliğin olumsuz yan etkileri olarak değerlendirilebilir. Molla Efendi, geleneksel kabullerin dışında kalan bir erkekliğin mümkün olduğunu görür ancak bunu onaylayamaz. Oğlunda zaaf olarak gördüğü nitelikleri kabullenirse kendini güçlü kılan özellikleri değersizleştirmiş olacak; muktedir konumundan feragat etmek zorunda kalacaktır. Tam da bu yüzden hodbinliğini bir kenara bırakıp Behçet'in "zaaflarının" da aslında güç içerdiğini içine sindiremez ve onu sevecek noktaya kendini getiremez. Romanda İsmail Molla'nın Behçet'in yeteneklerini görmesine rağmen bunlara kıymet vermemesi vurgulanarak hegemonik erkekliğin beraberinde gelen sorunlu yaklaşıma dikkat çekilmektedir. İsmail Molla'nın erkekliğini sergilerken başkalarını nasıl kolaylıkla ezebildiği gösterilerek, insanları kullanma kabiliyetinin ve kadınların kontrol altında tutulmasının erkeklerde kabul gören nitelikler olması da sorunsallaştırılır.

Molla Efendi'nin kendisi de hegemonik erkekliğin bu karanlık yönünden bihaber değildir. Güç peşinde koşarken ihtirasa kapılma potansiyeline sahip olduğunun farkındadır. Kendisinin "herhangi bir şeyde sonuna kadar gitmemesinin ihtimali yoktu[r]", bu da başkalarına "fenalık etmek"le sonuçlanabilmektedir. Oğlununsa yaradılışı zayıftır, ancak bu sayede onun "kimseye fenalık edemeyeceğine" inanır.[20] Molla Efendi'nin buradaki düşüncesi, hegemonik erkekliğin yüceltilmesinin, madunlaştırılmış erkekliğinse yetersiz sayılmasının yanına bir soru işareti koymamızı sağlar. Elbette bu sorgulamaya kapı açacak düşünceyi ortaya atan İsmail Molla, muktedir bir erkek olarak davranmaktan vazgeçmez ve başkalarına zarar vermeyi sürdürür. Örneğin sadece zayıf gördüğü oğluna yakın olmak istemediği için, sürüldüğü Mekke'den İstanbul'a dönmek konusunda gönülsüz davranıp çok sevdiği karısının hastalanarak gurbette ölmesine göz yumar. Her ne kadar İsmail Molla'nın bu konudaki farkındalığı onun cinsiyet icrasında bir değişikliğe yol açmasa da roman içinde bu "güçlü" erkeğin iktidarının "ideal erkeklik" kalıbının dışında kalan erkekler tarafından alaşağı edilmesine tekrar tekrar geri dönülecektir. Zira aşağıda daha detaylı açıklanacağı gibi, İsmail Molla'nın Hicaz sürgününden İstanbul'a dönmesini ve iade-i itibarını sağlayan kişi, oğlu Behçet Bey'den başkası değildir. Böylece baba-oğul

19 Joseph H. Pleck, "Gender Role Strain Paradigm: An Update", *A New Psychology of Men,* der., Ronald F. Levant ve William S. Pollack, New York: Basic Books, 1995, s. 12.

20 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 35.

arasındaki güç dengesi, basit bir ezen-ezilen karşıtlığı olmaktan çıkar.

İsmail Molla'nın iktidarını alaşağı eden yalnızca başkaları değildir. On dokuzuncu yüzyıl sonu-yirminci yüzyıl başı İstanbul'unda geçen *Mahur Beste*'nin tüm kahramanları, tarihin kavşağında konumlanmıştır ve "medeniyet değiştirmenin yol açtığı toplumsal sarsıntıları[n]" izlerini taşır.[21] Romanda yaşlılık dönemini gördüğümüz İsmail Molla da 1915-1916 yıllarındaki vefatına kadar Osmanlı'nın dönüşüm süreçlerine tanıklık eder. Bu süreçler, Ekrem Işın'ın işaret ettiği gibi, ilmiye sınıfının toplumsal yapı içindeki gerileme ve bozulmasını da içerir. İsmail Molla, çökmekte olan ilmiye sınıfından bir ulema olarak Osmanlı bürokrasisi içindeki ayrıcalıklı konumunu kaybetmenin eşiğindedir. Dahası, artık "yeniden ikbalin yükünü taşımak kudretini" kendinde bulmadığı için Saray'a karşı istiğna eden ve Padişah'ın hareketini desteklemediği için Abdülhamit'i kızdırarak sürgüne gönderilen bir adam hâline gelmiştir. "Eski bir adam[ım] . . . insan işiyle alakam kesildi" diyerek İttihat ve Terakki'ye de dâhil olmaz. Bir diğer deyişle, kendisini muktedir kılan tüm özelliklerinin yanında zaafları da bulunan bir İsmail Molla portresi çizilmektedir: "Ağır bir romatizmanın kendisini zaman zaman çivilediği köşe minderinde" oturmuş, değişmekte olan tarihsel ve toplumsal koşullara ayak uydurmakta zorlanmaktadır.[22] Hegemonya, tarihsel süreçte devingen bir bağıntıdır, İsmail Molla'nın karısının ölümü ve oğlunun ezilmesi pahasına inşa ettiği erkekliğiyse bu devinimi takip edemediği için zayıflamaktadır.[23] Molla Efendi'yi güçsüzleştiren unsurlardan bir diğeriyse yaşlılığıdır. Dominant erkeklikler gençlik, aktiflik ve cinsel yönden güçlülük söylemi içinde kurulurken, ilerleyen yaşlar fiziksel ve cinsel güçte gerilemeyle özdeşleştirilir; bu durum yaşlanmış erkeklerin cinsiyet hiyerarşisindeki konumunu zayıflatır.[24] İsmail Molla'nın çekingenleşip Padişah'ın çevresinden uzaklaşmasında, kendi etrafındaki dalkavukları çekemez hâle gelmesinde ve sonuçta İstanbul'dan sürülerek toplumsal statüsünü yitirme riskiyle karşılaşmasında, tarihsel koşullara adapte olamamayla birlikte dinçlik kaybı da rol oynamaktadır. Buradaki güç yitimi, hegemonik erkekliğin bir kader olmadığının, sabit ve değişmez kalmadığının ortaya konması açısından önemlidir. Ayrıca güçlü baba-güçsüz oğul ikileminin tartışılabilirliği

21 Ekrem Işın, "Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: *Mahur Beste*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar,* der., Abdullah Uçman ve Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınları, 2008, s. 581-585.

22 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 27, 101, 66.

23 Raewyn Connell ve James W. Messerschmidt, "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept", *Gender & Society* 19, no. 6, 2005, s. 77.

24 David Jackson, "Ageism", *International Encyclopedia of Men and Masculinities,* der., Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle, New York: Routledge, 2007, s. 13-14.

de yeniden gündeme gelmiş olur.

Bu tartışmayı genişletmek için, Behçet Bey'in romanda cinsiyet kimliği üzerinden neden ve nasıl madunlaştırıldığı hakkında biraz daha ayrıntıya girmek gerekir. Böylece Tanpınar'ın gözünden, romanın geçtiği on dokuzuncu yüzyıl sonu-yirminci yüzyıl başı Osmanlı toplumunda makbul görülmeyen eril niteliklerin neler olduğu iyice belirginleşecektir. Bu niteliklerin en açıkça ifade edildiği yerlerden biri, romanda Atiye'nin Behçet'te gördüğü kusurları sıraladığı kısımdır:

> Bütün ömrünce kendisiyle birlikte yaşayacağı insandan cömert bir harekette kendini denemesini, onun terbiyesini alarak içten gelişmesini, kendisinde aşkın yerini tutacak bir hayranlık duygusunu doğurmasını istiyordu. Saat tamir etmek, cilt yaldızlamak, kitap koleksiyonu peşine düşmek, hatta kendisine verilmiş bir iş içinde ufak tefek muvaffakıyetler kazanmak yaşadığı devrin bir erkekten isteyeceği şeyler değildi. İsmail Molla'nın dedikleri doğru ise, hayat erkeği daha büyük işlere çağırıyordu.[25]

Kocasını politikaya girmek konusunda teşvik eden Atiye, normun standardını büyük işlerle uğraşmak, siyasi bir örgütlenmenin parçası olmak ve karısının hayran olacağı bir konuma gelmekle özetler. Behçet ise bu büyük işlerin ve toplumsal sorunlara çözüm getirebilecek siyasi çalışmaların dışında kalıp küçük uğraşlarla meşgul olarak hegemonik erkekliğin uzağına itilmektedir. Dahası, Atiye'nin tanımlamasına göre eril otoriteye talip olamayan bu konum, onun karısı üzerinde üstünlük kurmasına da engel olmaktadır. "Erkek olan insan"ın hayatındaki kadını ölçemeyeceği tepelere taşımasını bekleyen Atiye, Behçet'ten bunu görememekten rahatsızlık duyar ve kendini "ondan daha kuvvetli" sayar.[26]

Atiye'nin Behçet'te aradığı niteliklere sahip olmak, yalnızca erkek olmanın değil; beğenilmenin ve kabul görmenin de temel koşuludur. Roman boyunca Behçet Bey'in "yeterince erkeksi" olmadığı için, hem kendisini gördüğünde üzüntüsünden bayılan Atiye hem de başkaları –özellikle de erkekler– tarafından beğenilmediğini, alay konusu edildiğini, dışlandığını, hatta ezildiğini okuruz. Behçet'i biraz da diğer karakterlerin onun erkeklik icrası hakkındaki olumsuz değerlendirmeleri üzerinden tanırız. Daha romanın ilk sayfalarında eniştesi Arif Bey'in onu beğenmediği ve talebeyken mektepteki arkadaşlarının dalga konusu hâline geldiği gösterilir. Ata Molla "Biraz daha adama benzer olsaydın elbette daha iyi olurdu" diyerek damadından duyduğu memnuniyetsizliği dile getirirken, verdiği emirle Behçet'le Ati-

25 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 71.

26 *A.g.e.*, s. 71.

ye'nin evlenmesine sebep olan Sultan Abdülhamit, Behçet'i huzurunda görünce "Desene ki [Ata] Molla'nın kızını yaktık" diyerek bu güçsüz erkeğin Atiye gibi alımlı bir kadına yetemeyeceğini ima eder.[27] Bütün bu karakterlerin gözünden Behçet Bey'in küçük görülmesi ve zayıf bir erkek olarak tanımlanması, onun fail konumuna geçemeyen, karaktersiz ve güçsüz biri olarak yorumlanmasına sebep olmaktadır. Bu bakışı en açıkça İsmail Molla'da görürüz: Kendisine benzemediği için Behçet'i affedemeyen ve ondan tiksindiğini tekrar tekrar vurgulayan bu babanın karşısında oğlunun, "daha ilk yaşlarından itibaren . . . güzel, cömert, zeki ve zaafsız babanın karşısında şahsiyetini bir çırpıda siliver[diği]" aktarılır.[28]

Mahur Beste'yi ele alırken Behçet'i beğenmeyen ve ötekileştiren bu bakışa odaklanıp onun roman içindeki davranışlarını görmezden gelmek, bizi eksik bir Behçet portresiyle karşı karşıya bırakır. Oysa romanda Behçet'in yeri geldiğinde fail konumuna geçebildiği, kendi ilgi alanlarından ve davranışlarından tüm dış baskılara ve yönlendirmelere rağmen vazgeçmediği de gösterilmektedir. Behçet Bey şahsiyet sahibi bir kişi olarak kurgulanır; fakat bu şahsiyetle birlikte gelen davranışlar, ilgi alanları ve insan ilişkileri egemen erkeklik niteliklerine uymamaktadır. Toplumun erkeklerden beklentilerini karşılamadığı için Behçet Bey'in kişiliği, hem diğer roman kişileri hem de yer yer anlatıcı tarafından silinir. Normatif erkeklik kalıplarına oturmayan bir şahsiyet, görünmez olur. Romanda Behçet Bey'i şahsiyetsiz bir zavallı olarak tanımlayan roman kişilerinin ve anlatıcının bu karaktere yönelik tutumu vesilesiyle, erkekliğe dair toplumsal beklentiler üzerine bir eleştiri alanı açılmaktadır. Metnin bilhassa Behçet Bey'in gözünden aktarılan yerlerinde bu alan daha da belirginleşir. Örnek olarak şu alıntının üzerinde durulabilir:

> [E]rkekler Behçet Bey için bütün ömrünce o kadar hoyrat olmuşlardı ki… Bütün ömrü onların mütehakkim hodbinlikleri arasında geçmiş, her başvurduğu yerde, mektepte, kalemde, vaktiyle azası olduğu Şura-yı Devlet'te, sokakta, Sahaflar içinde, antikacı dükkânlarında, eski mücellitler arasında hep aynı aşılmaz duvarla karşılaşmıştı.[29]

Egemen erkeklik kodlarının baskısı altında kalan bir erkek olarak Behçet Bey, iktidar sahibi erkekler tarafından maruz kaldığı zorbalığı "aşılmaz bir duvar" olarak tarif ederken şuna dikkat çeker: Onu "zavallı" kılan şey kendi davranışları değil, bu davranışları zaaf olarak tanımlayan muktedirlerin bakışıdır. Tam da bu yüzden insanlardan uzak kalmaya çalışır: "[Y]alnız ve kendi başına yaşamayı tercih ederdi. Tek başınayken ne kadar kuvvet-

27 *A.g.e.*, s. 51, 54.

28 *A.g.e.*, s. 28.

29 *A.g.e.*, s. 11.

liydi! ... Bundan şikâyetçi değildi. Güvendiği değerleriyle baş başa kalsın da, ne olursa olsun…"[30] Esasen roman boyunca okurlar Behçet'teki kuvveti keşfetmeye, onun da güvendiği değerleri olduğunu fark etmeye, muktedirlerin bakışını aşmaya ve böylece aşılmaz duvarın ötesine geçmeye davet edilmektedir.

Belli bir kalıba girmesi, özellikle de normatif erkeklik tanımlarına uyması konusunda gerek telkin eden gerekse baskı uygulayan babasına, karısına, kayınpederine, hatta genel olarak toplumsal beklentiye rağmen, Behçet Bey'in kendi bildiğini okuyabilmesi, onun karakterinin edilginlikle sınırlandırılamayacağının en belirgin ipucudur. O, insanlardan kaçan, korkuları ve zaafları olan biridir; bununla birlikte korktuğu ve kendinden güçlü gördüğü karısı, babası ve başka iktidar sahipleri karşısında kendi alanını savunduğu, isteklerini ve zevklerini onların yargılamalarına rağmen koruduğu anlar mevcuttur. Örneğin, Behçet'in hegemonik erkeklik kodlarını karşılamayan cinsiyet kimliğini en çok eleştiren figür olan İsmail Molla, egemen erkekliği oğluna benimsetebilmek konusunda ısrarcıdır: "Gerçek" bir erkek gibi geniş yaşaması, Beyoğlu âlemlerinde eğlenmesi için oğluna nasihatler verir. Behçet ise bunlara kulak asmaz, kadınlara karşı ilgisiz kalır. Molla Efendi kitaplara, kadınlara davrandığı gibi davranır; onların bir kez okunduktan sonra başından atılması gerektiğini düşünür. Oğluysa onun aksine, kitaplarla meşgul olmayı, onları ciltlemeyi ve biriktirmeyi sever. Molla Efendi bu sevgiyi manasız ve gülünç bulsa da Behçet Bey ciltçilikten vazgeçmez. Karısı Atiye, yine yukarıda görüldüğü gibi, kocasının saat tamirciliği gibi erkekliğe yakışmayan uğraşlar yerine politika gibi büyük işlere zamanını harcamasını ister; "erkeği dış âlemin aksiyonu içinde hayatı yaparken görmekten" zevk alır.[31] Behçet'se kendini bir odaya kapatıp üzerine titizlenebileceği uğraşlarını ömrünün sonuna kadar sürdürür. Kayınpederi Ata Molla, kızına yakıştıramadığı damadını biraz daha "erkeksi" kılabilmek için ona öğütler verir, çünkü Behçet'in nezaketi, mahcupluğu, bilgi sahibi olduğu konular onu "adamakıllı bir adam" olmaktan uzaklaştırmaktadır. Hâlbuki Behçet zaaf olarak görülen bu özelliklerini kendi avantajına çevirir ve "ısrarı, inceleyici zekâsı, teferruat düşkünlüğü" sayesinde devlet kademelerinde adım adım yükselir.[32]

Behçet'le ilgili üzerinde yeterince durulmayan konulardan biri tam da budur: zaaflarını güce çevirme konusundaki yeteneği. Öğrencilik yıllarında kendisiyle alay eden arkadaşlarına inat çalışması, Mülkiye'den dört yıl üst üste birinci olarak mezun olması bunun en açık kanıtlarındandır. Detaycılığı onu Şura-yı Devlet'te vazgeçilmez bir eleman hâline getirir ve bu sa-

30 *A.g.e.*, s. 62.

31 *A.g.e.*, s. 66.

32 *A.g.e.*, s. 51, 62.

yede iş hayatında arkası ondan daha kuvvetli olanlardan bile daha ileriye giderek sürekli terfi alır. Aza mülazimliğine yükseldiğindeyse babasının mucize olarak gördüğü bir işi kotarır: Yukarıda kısaca değinildiği gibi, Padişah tarafından İstanbul'dan Mekke'ye sürülen "Molla Bey'in teşebbüs için iki yıl beklediği işi Behçet Bey bir gün içinde" yaparak babasının İstanbul'daki eski görevine iadesini sağlar.[33] Bu örnekler Behçet'in, kendisini ötekileştiren cinsiyet hiyerarşisiyle sürekli bir müzakere hâlinde olduğunu ortaya koyar. Bu hiyerarşide onu güçsüz kılan özelliklerini devlet kademelerinde kendine yer açmak için kullanır ve iktidara yakınlaşır. Çalışkanlığı onun zaman zaman romanın güçlü erkeklerinden daha geniş bir iktidara kavuşmasını mümkün kılar; böylece söz konusu hiyerarşilerin akışkanlığı gözler önüne serilir. Buradan Behçet'in, babasının ve diğer güç sahiplerinin etkisinden tamamen bağımsız bir kimlik inşa edebildiği iddiasına sıçramak elbette doğru olmayacaktır. O hâlâ tamburuyla babasının gür sesini yakalamaya çalışan, onun beğenisini kazanmak için didinen Behçet'tir. Ancak bu örnekler, onun şahsiyetinin silindiği iddiasını sorgulatmalı, yalnızca güçsüzlükle tanımlanamayacak bir kimliğe sahip olduğunu düşündürmelidir.

Tanpınar'ın *Mahur Beste*'de ustalıkla işaret ettiği bir diğer temel mesele de burada, Behçet'in zaaflarının yanında iktidarla özdeşleşebildiği yerde görünür hâle gelir: Behçet iktidarla özdeşleştikçe fail konumunu güçlendirmektedir; güçlendikçe erkeğe yönelik toplumsal beklentiyi karşılamaya yaklaşmaktadır. Fakat bu yakınlaşma Behçet'i kurtaran değil, daha da dibe batıran bir unsur olur. Behçet'in toplumsal erkeklik rolleriyle arasındaki mesafeyi kısaltan az sayıdaki olaylardan biri, Refik Bey'in Saray'a jurnallenişidir. Atiye'nin ilk aşkı Refik Bey'in akıbetinin tam olarak ne olduğu ve bunun Atiye'nin ölümüyle ilişkisi *Mahur Beste*'de muğlak bırakılır. Romanın başında Behçet Bey'le on yıllık evliliğin ardından Atiye'nin "kadın inadı" yüzünden genç yaşta öldüğü aktarılır.[34] Sondaki mektuptan öğrendiğimiz bir bilgiyse işin aslının bundan ibaret olmayabileceğini düşündürür. Yazar-anlatıcı mektupta Behçet'in Doktor Refik için "ufak bir seyahat" hazırladığını yazar ve Refik'in zatürreden ölümüne bunun sebep olduğunu ima eder. *Mahur Beste*'de netleştirilmeyen bu konunun detayları, üçlemenin diğer iki kitabında açıklanır. *Sahnenin Dışındakiler*'in ilk sayfalarında ana karakter Cemal, annesinin kuzeni olan Atiye Hanım'ın, İsmail Molla'nın açık fikirliliği sayesinde evdeki küçük toplantılara katılabildiğini, burada yeniden karşılaştığı Refik'e duyduğu aşkın tekrar dirildiğini aktarır. Bunu fark eden Behçet, Refik'i karısından uzaklaştırmak için Saray'a jurnaller ve Refik tevkif esnasında kalpten ölür. Atiye Hanım bu jurnalin bir müsveddesini bulunca Refik'in ölümüne

33 *A.g.e.*, s. 35.

34 *A.g.e.*, s. 14.

kocasının sebep olduğunu öğrenir ve kısa sürede hastalanıp vefat eder. Cemal, Behçet'in hizmetçisi Şerife Hanım'dan öğrendiği bir rivayetten daha bahseder. Buna göre Behçet, Atiye'nin Refik'le beraber sevdiği Mahur Beste'yi mırıldandığını duymuş ve karısını yastıkla boğmuştur.[35] Aynı rivayete *Huzur*'da küçük bir farkla yer verilir. Ana karakter Mümtaz'a babalık eden İhsan, ona bu eski zaman insanını anlatırken, Behçet Bey'in ölüm döşeğindeki karısının besteyi mırıldandığını duyunca eliyle ağzına birkaç kez vurduğunu ve kadının ölümüne belki de böylece sebep olduğunu söyler.[36] Belli ki ağızdan ağıza aktarıldıkça farklılaşan bu rivayetin doğruluğu romanlar boyunca kesinleştirilmese de anlatılanlar Behçet'i fail olarak karşımıza çıkarır.

Doktor Refik Bey hadisesine kadar ailenin koruyucusu olarak elbette İsmail Molla öne çıkmıştır. Ailenin, özellikle de ailedeki kadının korunması, erkekliğin başlıca görevlerinden biri olarak kabul edilir. İdeal erkeklik tanımları kültüre, zamana ve mekâna bağlı olarak değişebilmektedir; fakat bu değişkenlerden bağımsız olarak neredeyse her kültürde erkeklerden beklenen üç temel rol; üreme, geçimini sağlama ve korumadır.[37] İsmail Molla da oğlunun gelininden mahrum bıraktığını düşündüğü bütün eksikleri kapamaya çalışır, Atiye'den hiçbir şeyi esirgemez, onu yanından ayırmaz. Babasının ölümünün ardındansa Behçet'in kendisi devreye girer ve kadının namusunu koruyan erkek görevini üstlenerek karısının eski aşkını devreden çıkarmak için onu jurnaller. Hayatı boyunca pasiflikle itham edilen Behçet Bey böylece eyleme geçmiş, bir erkekten bekleneni yapmıştır. Behçet'i "erkekleştiren" bu eylem, karısının onunla bir daha konuşmamasına, kısa bir süre içinde ölmesine ve *Mahur Beste*'yle birlikte *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'de de gördüğümüz kadarıyla, Behçet'in Atiye'nin anısını hayatı boyunca bir yara gibi üzerinde taşımasına sebep olmuştur. Kısacası, yeterince "erkek" olamamak Behçet'in ötekileştirilmesinin, ezilmesinin, yalnızlaşmasının sebebidir; ancak erkekliğe talip olmak da bir çözüm olarak gösterilmemektedir.

Erkekliğin erişildiğinde de erişilmediğinde de ortaya çıkardığı sorunlardan bahsederken, Pleck'in kavramsallaştırdığı "toplumsal cinsiyet rolünün baskı paradigması"na geri dönmek gerekiyor. Buna göre erkeklik rollerine dair beklentileri karşılayamamaları, erkekleri olumsuz olarak etkiliyordu. Behçet'in kendini eksik hissetmesinin, babasını asla alt edemeyeceğini düşünmesinin, karısına layık olamadığını varsaymasının ve kendini yalnızlığa itmesinin en

35 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, haz., İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 9.

36 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005, s. 56.

37 Louise Bordeaux Silverstein, "Feminist Masculinities: The End of Gender as We Know It", *APA Handbook of Men and Masculinities*, der., Y. Joel Wong ve Stephen R. Wester, Washington DC: American Psychological Association, 2016, s. 150.

büyük sebebinin erkeklik rollerine dair bu beklentilerdir. Behçet'teki cinsiyet rolü uyuşmazlığı, kendisinin yanı sıra çevresindekiler için de çeşitli sorunları beraberinde getirmiştir. Atiye'yi evlendiği günden itibaren "talihin kucağına atılmış bir kurbana" benzeten budur.[38] Ata Molla "adam" olmadığı için beğenmediği Behçet'le evlenen kızıyla, ona çok düşkün olmasına rağmen, görüşmek istemez. Hatta Ata Molla'nın ölümü bile Behçet gibi "zavallı" bir adamla evlendirildiği için kızına teselli mükâfatı verilmesini kendine yedirememekten olur. Ancak Ata Molla'nın hep istediği gibi damadı "adamakıllı bir adam olmağa" kalktığında da işler kızının ölümüyle sonuçlanacaktır.[39] Behçet Bey'in arzulanan bir erkeklik niteliği olan namus bekçiliğini üstlenmesi, cinsiyet rolü uyuşmazlığını gidermektense, yerini cinsiyet rolü bozukluğuna bırakır. Yukarıda İsmail Molla'nın oğlunun zaafları hakkında söylediklerini hatırlayalım: Onun babasıyla aynı tabiatı paylaşmadığı için başkalarına fenalık etme ihtimalinin olmadığını düşünüyordu. Babasından karısının korunması görevini devralıp geleneksel erkeklik rolünü oynamak, fenalık etme potansiyelini de beraberinde getirmiştir. Karısının namusunu korumak için hareket geçen Behçet'in, bu eyleminin sonucunda yine mutsuzlukla ve yalnızlıkla karşı karşıya gelmesiyse, esas sorunun Behçet'in kendisinde değil, geleneksel erkeklik tanımlarında olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Mahur Beste'nin sonundaki yazar-anlatıcının mektubu, karakterlerin tek boyutuyla ele alınmasına karşı bir uyarıyı içerir: Burada başkahramana "ihtibaslarınızla, zaaflarınızla, ihtiraslarınızla bir yığın tezadınızla sizi cemiyet hayatının en mühim, en göze çarpan bir kademesinde gören bir adam" olarak seslenilir.[40] Bu hitapta Behçet Bey'in tutukluklarının yanında güçlü tutkularının da olduğu, karşıtlıkları bünyesinde barındırdığı için zaaftan ibaret olmadığı açıkça dile getirilmiştir. Bunu göz ardı edip romanın içinde İsmail Molla'yı yücelten, Behçet Bey'iyse zavallı olarak değerlendiren karakterlerin görüşlerini tekrar ettiğimizde, egemenlik arzusunda ısrarcı olmayan bir erkeklik biçimini eylemsizlikle, pasiflikle ve beceriksizlikle tanımlamış; Behçet'in eylemlerinin, becerilerinin ve ilgi alanlarının üzerini bir perde gibi örtmüş oluruz. *Mahur Beste*'yi ancak "erkek böyle davranmalı" önyargısının ötesine geçen bir gözle okuduğumuzda, elimizdekinin "makbul" sayılan erkekliklere dair sorgulamalar barındıran bir metin olduğu açığa çıkar. Bu bakış, verili erkeklik kimliklerinin dışında kalan bir erkekliğin içerdiği güce, eril tahakkümünün sorunlu kaynaklarına ve iktidar ilişkilerinin karmaşıklığına ışık tutarak ikili karşıtlıklara dayalı indirgemeci yorumların ötesine geçmeyi mümkün kılar.

38 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 56.

39 *A.g.e.*, s. 54, 51.

40 *A.g.e.*, s. 158.

KAYNAKÇA

Atik, Egem. "Kendini Yapmak: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Erkeklik Temsilleri". Yayımlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2021.

Connell, Raewyn. *Erkeklikler*. Çev., Nagihan Konukcu. Ankara: Phoenix Yayınları, 2019.

Connell, Raewyn ve James W. Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender & Society* 19, No. 6, 2005: 829-859.

Fedai, Celal. "Yazarın Tamamlanmamış İlk Romanı Olarak *Mahur Beste*". *Hece.* S. 61, 2016: 311-318.

Işın, Ekrem. "Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: *Mahur Beste*". *"Bir Gül Bu Karanlıklarda": Tanpınar Üzerine Yazılar.* Der., Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: 3F Yayınları, 2008: 581-592.

Jackson, David. "Ageism." *International Encyclopedia of Men and Masculinities.* Der., Michael Flood, Judith Kegan Gardiner, Bob Pease ve Keith Pringle. New York: Routledge, 2007: 13-14.

Kimmel, Michael. "Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik". Çev., Mehmet Bozok. *Fe Dergi* 5, No. 2, 2013: 92-107.

Oğuzertem, Süha. "The Dead Tree of Compassion: Existence, Imagination, Love, and Narcissism in Tanpınar's *Mahur Beste*". Yayımlanmamış Doktora Tezi, Indiana Üniversitesi, 1994.

Özgüven, Fatih. "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar… Sahnenin Üzerinde". *"Bir Gül Bu Karanlıklarda": Tanpınar Üzerine Yazılar.* Der., Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: 3F Yayınları, 2008: 407-411.

Pleck, Joseph H. "Gender Role Strain Paradigm: An Update". *A New Psychology of Men.* Der., Ronald F. Levant ve William S. Pollack. New York: Basic Books, 1995: 11-32.

Silverstein, Louise Bordeaux. "Feminist Masculinities: The End of Gender as We Know It". *APA Handbook of Men and Masculinities*. Der., Y. Joel Wong ve Stephen R. Wester. Washington DC: American Psychological Association, 2016: 145-172.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.

_____, *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.

_____, *Sahnenin Dışındakiler*. Haz., İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

Kierkegaard'un Estetik Varoluş Alanında Bir Roman Kahramanı: Tevfik Bey

Muhammet Salman

Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Giriş

Sosyal bilimlerde doğa bilimlerine nazaran sınırları keskin özgül yöntemler bulunmamaktadır. Ancak belirlenmemiş bir yöntem olmadığı sürece ortaya tutarlı bir çalışmanın çıkması da pek mümkün gözükmemektedir. Dolayısıyla bir sosyal bilimci, incelemesini tutarlı bir şekilde ortaya koyabilmesi için kendi yöntemini kendisi tayin etmelidir. Biz de bu çalışmayı tutarlı bir şekilde ortaya koymak adına bir yöntem belirlemeyi-oluşturmayı en temel kaygımız hâline getirdik. Bu kaygıyı gidermek birinci önceliğimiz olduğundan, ilk aşamada nasıl bir yöntem belirlediğimizi ifade etmeye çalışacağız.

Her şeyden önce çalışmamız edebiyat ve felsefe disiplinleri bağlamında şekillendiğinden bu iki disiplinin arasındaki ilişkiyi açıklamak elzemdir. Amacımız, edebiyat ve felsefe hakkında tanımlamalarda bulunmak değildir. Daha çok edebiyatın ve felsefenin *doğasını* anlamak esas kaygımızdır.

Edebiyatın doğası özellikle mitik bir doğadır. İçinde bulunduğumuz evrene anlam atfetme ihtiyacımız edebiyatın doğasını ortaya koyar. Bu bağlamda edebiyatın ve felsefenin doğasının Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserine odaklanarak anlaşılabileceği kanaatindeyiz. Çünkü edebiyatın doğasını ancak varoluşun kaynayan özünü bilinçdışında bir rüya hâlinde görmek olarak tasvir edebiliriz. Bu bağlamda Nietzsche buna Dionysosçu bilgelik demektedir:

> … görünüşlerin savaşımı, ıstırabı, yok edilişi şimdi zorunluymuş gibi gelir bize, yaşamın içine atılan ve itekleyen sayısız var olma biçiminin aşırı çokluğunda, dünya istencinin aşırı coşkulu

> doğurganlığında; bu ıstırapların hiddetli dikeni, var olmadan duyulan adeta sınırsız ilk hazda bir olduğumuz ve bu hazzın bozulmazlığını ve bengiliğini Dionysosçu bir cezbe içinde sezdiğimiz o anda batar bize.[1]

Bütün bir varoluşu bilinçdışında bu tarz bir rüya hâlinde deneyimlediğimizde bir parça olarak bütünü ve bir bütün olarak parçayı deneyimlemiş olmaktayız. Bu da bize benliğimizi dolayısıyla benliğimizi oluşturan içinde bulunduğumuz çağı anlamamıza olanak tanıyacak mitosu oluşturmamızı sağlayacaktır. "İşte bir halkın -ayrıca bir insanın da- değeri, ancak yaşantılarına bengiliğin damgasını vurabildiği kadardır: çünkü bununla adeta dünyevilikten çıkar ve zamanın göreliliğine ve yaşamın hakiki, yani metafizik anlamına ilişkin, bilinçdışındaki içsel kanaati gösterir."[2] Bu kanaati bünyesinde barındıran mitosun kendisi ise edebiyattır. Dolayısıyla Nietzscheci anlamda edebiyatın doğasını anlamaya çalıştığımızda Dionysosçu bir varoluş tasavvuru ile karşı karşıya kalmaktayız. Felsefe ise bu Dionysosçuluğun cezbe hâlinde olan bilinçdışının aksine doğayı akıl süzgecinden geçirerek çözümlemeye ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu noktada artık doğa ve insan, özne ve nesne ayrımı devreye girmektedir. Ancak sanat eserinin bu düşünceler ışığında felsefeden farklı olarak bir yaratıcısı ve icracısının olduğunu yani özne ve nesne olarak ikiye ayrılan bir formatının olduğunu söylemek mümkün değildir.

O hâlde doğanın ve edebiyatın/sanatın arasında interaktif bir ilişkinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu interaktif ilişkiyi, doğayı bir oyun, oyunu ise sanat olarak gören Gadamer düşüncesinin izlerinde görmek mümkündür. "Mademki doğa zorlama içermediği gibi amaç ve niyet de içermiyor, o hâlde sürekli kendi kendini-yenileyen bir oyundur ve dolayısıyla sanat için bir model olabilir."[3] Bu modeli çıkarabilmek adına edebiyatçının içinde bulunduğu doğanın devinimini idrak edebilmesi ve bu devinimi oynayabilmesi gerekmektedir. Bu devinim bilimsel hiçbir metotla açıklanabilecek tarzda bir devinim değildir. Çünkü doğanın bu deviniminde sistematik ve fenomenolojik bir yapı söz konusu değildir. Ancak bu devinimin bütünlüklü olarak interaktif bir tarzda idrak edilebilmesi gerekmektedir. O hâlde devinim hâlinde bir doğayı model alan "… sanat eserinin var olan öznenin karşısında duran bir nesne olmadığı"[4] gerçeği bu noktada göz ardı edilemezdir. Tragedya'nın kendisinde sanatın interaktif doğasına paralel olarak böyle

1 Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev., Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016, s. 102.

2 *A.g.e.*, s. 139.

3 Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, çev., Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008, s. 147.

4 *A.g.e.*, s. 143.

bir ikili ayrımın olmadığı görüşünü öne süren Nietzsche gibi bu interaktif doğaya sahip sanatı bir oyun olarak gören Gadamer de "Oyun amacına yalnızca oyuncu kendisini oyunda unutuyorsa ulaşabilir."[5] demektedir. Bu bağlamda edebiyatın veya sanatın özneyi ve nesneyi bir edim hâlinde erittiğini söylemek mümkündür. "Sanat tecrübesinin duran ve varlığını sürdüren 'öznesi,' onu tecrübe eden kişinin sübjektivitesi değil, tersine, sanat eserinin kendisidir."[6]

Dolayısıyla edebiyatın doğasında sistematik bir bakış açısının olduğunu söylemek zordur. Zaten doğanın bu kaotik ve interaktif yapısını nesnesi tayin etmiş edebiyatın, sistematik olmasını beklemek pek mümkün gözükmemektedir. Bu bağlamda edebiyatı bir cadı kazanı olarak tasvir edebiliriz. Ancak bu cadı kazanında nelerin olup bittiğini anlayabilmemiz için kepçemizi bu kazana daldırmamız gerekmektedir. İşte bu noktada kepçeyi daldıranın felsefenin doğasını icra ettiğini söylemek mümkündür. Çünkü felsefe, edebiyatın aksine sistematik bir yapıyı haizdir. Felsefe ile edebiyat arasındaki bu fark temelde hakikate yönelik bir bakış açısı farklılığından ileri gelmektedir.

> Sanatçı, hakikatin örtüsünün kaldırılışı sırasında, büyülenmiş gözlerle yalnızca, örtünün kaldırılışından sonra da hala örtü olarak kalana bakar; kuramcı insan ise yalnızca örtünün fırlatılıp atılmasından haz duyar ve tatmin olur ve en büyük haz alma hedefi, hep başarılmış, kendi gücüyle başarılmış bir örtüyü atma sürecidir.[7]

Biz elbette bir araştırmacı olarak felsefeci bir kimliğe bürünmek zorundayız. Bu bağlamda teorik olarak edebiyatın kendiliğinden ve esrik olan doğasına zarar vermekteyiz. Ancak yapacağımız her çalışmayla verdiğimiz ve vereceğimiz bu zararı edebiyatın doğasını daima ön plana çıkararak gidermek en büyük kaygımız olacaktır. Böylelikle anlıyoruz ki felsefe doğası gereği fenomenleri tek tek inceleyip bütün hakkında açıklamalar yapmaktadır. Elbette bunu akıl yoluyla yapar. Bu bağlamda edebiyatın mitik bir doğasının olduğunu söylüyorsak eğer, felsefenin de logosentrik bir doğasının olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Çalışmamızda kullanmış olduğumuz yöntemin esasında öne sürdüğü düşünce, bir edebiyat araştırmacısının cadı kazanında kaybolmaması adına felsefeci bir kimliğe sahip olması gerektiğidir. Eğer edebiyatı bir okur olarak anlamaya ve irdelemeye çalışırsak cadı kazanına düşmemiz ve orada Nietz-

5 *A.g.e.*, s. 142.

6 *A.g.e.*, s. 143.

7 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 91.

sche'nin temel kavramlarından biri olan Dionysosçu özde yitip gitmemiz işten bile değildir. Bu bağlamda edebiyatın kudreti karşısında saygıyla hareket etmek ve eğer varoluş hakkında bir çıkarımda bulunmak istiyorsak felsefeci bir tavırda mitostan logosu çıkarmaya çalışmak en doğrusu gibi gözükmektedir. Ayrıca böylesi bir yaklaşım, aktüel olanı da anlamamıza olanak tanıyacaktır. Çünkü aktüel olana hitap etmeyen hiçbir çalışma bizce yeterli değildir. Çalışmamızın nesnesi tarihsel sahnede geçmişte icra edilmiş olsa da varoluşun kendisi geçmişi köklerinde ve geleceği dallarında olan bir ağaç gibidir. "Ağaç köklerini, onları görebildiğinden daha fazla duyumsuyor: bu duygu ise köklerinin büyüklüğünü görünen dallarının büyüklüğüne ve gücüne göre ölçüyor."[8] Edebiyatın nesnesinin bu varoluşun kendisi olduğunu düşünürsek çalışmamız hem geçmişi hem de geleceği içkin bir tavırda olmak mecburiyetindedir. Bu bağlamda ne geçmişsiz bir gelecek ne de geleceksiz bir geçmiş düşünülebilir: Eğer mutlaklığın an olarak kabul edildiği ve varoluşun kendisi olan geçmiş ile geleceğin de anın devinimsel hareketi olarak ortaya çıktığı görüşü kabul edilirse.

Felsefenin doğasını elbette felsefenin çıktığı dünyaya kulak vererek anlayabileceğimizi düşünmekteyiz. Antik dönemin kendisine kadar olan bütün geçmişini *Metafizik* adlı başyapıtında ayrıntılı bir şekilde inceleyip ele alan Aristoteles, felsefenin hayretten (şaşkınlıktan) doğduğunu söyler.[9] Bu hayretin, nesnesine karşı oldukça acımasız olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü hayret duygusu insanın beklemediği ve anlam verme konforunun zedelendiği bir duygudur. Genel anlamda insan bu konforu tekrardan kazanmak ve zihnî olarak tatmin olabilmek adına bu duygudan hemen sonra sorular sorar. Bu sorular neden, nasıl, ne vb. sorulardır. Felsefenin çıkış noktasının ve doğasının bu olduğunu söylememiz mümkündür. Biz de felsefeci kimliğimizin getirdiği bu duyguyu bütün bir varoluşun sanatta ve mitosta özetlenen yapısına yönelttik. Böylelikle Tanpınar'ın cadı kazanında yer alan Tevfik Bey'e karşı hissettiğimiz hayret duygusundan yola çıkarak çalışmamızı başlattık. Kepçemizi Tanpınar'ın cadı kazanına daldırıp orada yer alan Tevfik Bey isimli karakteri logosentrik bir tavırla gün yüzüne çıkarttık. Tanpınar'ın Tevfik Bey'ini ve Kierkegaard'un felsefesini bir araya getirmeden önce ilk aşamada çalışmamızda tutarlı olmak adına Tanpınar'ı edebiyatın Nietzscheci anlamda doğasını imleyen birey-cemaat-mitos kavramlarıyla ön plana çıkarmayı amaçladık. Yöntem olarak ise felsefenin doğası gereği hayretten ortaya çıkan ve logosentrik bakış açısının en temel sorularından birisi olan *neden* sorusu ile hareket etmeyi amaçladık. Ancak neden soru-

8 Friedrich Nietzsche, *Zamana Aykırı Bakışlar-Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, çev., Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2018, s. 24.

9 Akt. Karl Jaspers, *Felsefe Konuşmaları: Felsefeye Giriş*, çev., Abdurrahman Aliy, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2019, s. 15.

sunun türevlerinin de fazlalaşacağını dikkate alıp Kierkegaard'un diyalektik yöntemini bu soruyla bütünleştirdik. Bu yöntemin kendisi ilerleyen sayfalarda değineceğimiz üzere tez ve anti-tez şeklinde gelişen bir yöntem olduğundan biz de bu formatta sorularımızı iki başlık altında topladık. *Ya* neden Tevfik Bey böyle bir karakter olarak yaratıldı *ya da* Tevfik Bey neden *böyle* bir karakter olarak yaratıldı? İlk soru Tevfik Bey'i daha özsel olarak nitelerken ikinci soru Tevfik Bey'i daha çok ilineksel olarak nitelemektedir. Böylelikle hem sorularımıza verdiğimiz cevapları birbiriyle ilintili kılmış olacağız hem de interaktif bir şekilde henüz başında sonuç veren çalışmaların aksine çalışmanın devinimsel sürecini aktarmaya çalışarak formel olarak da Kierkegaard'un felsefesini hissettirip aynı zamanda Tevfik Bey'in kafa karışıklığını da alımlayarak yönümüzü kendimize, içinde bulunduğumuz döneme yani aktüel olana doğrultacağız.

Tanpınar'ın Edebiyatı

Tanpınar'ın edebiyatını bir felsefeci hassasiyetiyle irdelemeye girişmeden önce "Şunu da her zaman göz önünde bulundurmak gerekir ki Tanpınar bir metafizikçi veya ahlâkçı değil, her şeyden önce bir estetti."[10] Onun bir edebiyatçı olduğunu ve edebiyata karşı olan bakış açısını belirlemek, hem çalışmamızın edebiyata ve felsefeye olan bakış açısına paralel bir tutum olacak hem de açıklamaya çalıştığımız edebiyatın doğasını, bu sahada incelediğimiz bir örnek olan Tanpınar üzerinden anlamamıza olanak tanıyacaktır.

Orhan Okay, Tanpınar'ı bir hülya adamı olarak nitelendirir. Bizce Tanpınar'daki bu hülya hâli onun içinde bulunduğu dönemi yansıtma amacına hizmet etmektedir. Sanatçının bu kaygısı aslında kendisine olan kaygısından ileri gelmektedir. Çünkü Tanpınar'ı Tanpınar yapan onun dönemi ve onun dönemini onun dönemi yapan da yine Tanpınar'dır. Bu kendiliği ve cemaati içkin dönemi bütünlüklü bir şekilde kavramak ancak sanatkâr hassasına sahip bir kişiliğin işi olabilir. Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu*'nda sanatkârı tanımlarken Lucretius'tan alıntı yaparak, sanatkârın esasında tanrısal olanı bütünlüklü bir şekilde düşünde gören kişi olduğunu anlatmaya çalışır.[11] Kişi düşünde gören ve görünen ayrımını ortadan kaldırıp oluşsal bir icra hâline geçmektedir. Bilinçdışını inşa eden cemaatin olgularıyla kendi benliğini, bir rüya hâlinde (ki bu rüyaya edebiyatın kendisi dahi diyebiliriz) gören sanatkâr, mitosu ortaya çıkaran kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla edebi-sanatsal bir tutum olmadığı sürece bir dönem hakkında çözümlemeler yapmak oldukça güçtür. Öncelikli olarak dönemin bütün-

10 Şerif Eskin, *Zaman ve Hafızanın Kıyısında: Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 26.

11 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, s. 18.

lüklü bir panaromasının sunulması elzemdir. Bu da bu bağlamda yalnızca edebiyatla mümkündür. Çünkü edebiyatın diyalojik yapısı var olan tüm tezatları bir araya getirme potansiyeline sahiptir. Bu yüzden edebiyatın yapısı sistematik olmaktan ziyade kaotiktir. Bu kaotik yapı, haiz olduğu sanatsal ahenk sayesinde tüm tezatları bir arada bulundurabilme yeteneğine sahiptir. Tanpınar edebiyatın bu diyalektik/diyalojik yapısını benliğin inşası veya keşfi olarak görmektedir. Bilhassa şiir türü üzerine söyledikleri onun bu kaygıda olduğunu spesifik olarak bize göstermektedir. "Şiir 'Ben'in peşindedir. Ama o 'Ben,' ben değilim artık, benim bir halimdir. O da etrafını verir ama, 'Ben'im vasıtamla ve bende olarak."[12]

Felsefe ise elbette bunu yapamaz. Çünkü logosentrik bir ortamı olan felsefenin akılcı tutumu esasında -psikanalitik bir kavram kullanmak gerekirsebilincin kendisini imlemektedir. Bilinç kaotik bir ortamda hayatta kalamaz. Ancak bilinçdışı kaotik olanı bünyesinde barındırabilir. Bu yüzden edebiyat bir hülya hâliyle mümkündür ve Tanpınar da yine bu yüzden Orhan Okay'ın nitelendirdiği gibi bir hülya adamıdır.

Dolayısıyla bu bağlamda Tanpınar'a odaklandığımızda onun bir edebiyatçı olmanın yanı sıra çağını çok iyi gözlemleyen bir düşünür olduğunu da görmekteyiz. Çağın tümünü ne felsefi olarak ne de sosyolojik/psikolojik olarak ifade edemeyeceğinin farkındadır. Ayrıca kendi benliğini bulmayı amaçlayan bir şahsiyettir. Dolayısıyla onun kendi benliği bütün bir çağa, çağın kendisi de onun kendi benliğine içkindir. Böylelikle zihnin kaotik-diyalektik yapısını yine aynı özelliği haiz olan edebiyatın kendisi yansıtmaya muktedirdir. Kendini ve dolayısıyla da çağını anlamayı amaçlayan Tanpınar da edebiyatı bu noktada tek çare olarak görmüştür. Bizim Tanpınar'ı felsefeci hassasiyetimizle araştırmamız ise zaten Tanpınar'ın bizim için yapmış olduğu bu kolaylığı çok iyi bir şekilde değerlendirmemize olanak tanıyacaktır. Çünkü Tanpınar'ın bu şekilde bir kaygıyı haiz edebiyatı söz konusu olmasaydı ne geçmişimizi dolayısıyla ne de günümüzü ve geleceğimizi anlayabilecektik.

Tanpınar *Şiire Dair* başlıklı bir yazısında edebiyatı kendi benliğini toplumsal olarak ifade edebileceği bir mitos olarak görmekte ve bu mitosun interaktif bir yapıyı haiz olduğunu yani bir oyun olduğunu nitelendirmektedir.

> Şekle inanıyorum, çünkü kurduğu zaruretler ve getirdiği zorluklarla o bana, kendimi tahakkuk ettirmek imkânını veriyor. Onu ararken kendimi buluyorum. O beni ayıklıyor, temizliyor ve derinleştiriyor. O benim hareket sahamdır, bu üç veya dört

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 382.

> kıt'a içinde ben muharebelerimi veriyor, zaferlerimi kazanıyor ve ricatlerimi idare ediyorum. Ve her defasında çok esaslı bir şeyi, bir oyuna riayet etmeği öğreniyorum.[13]

Tanpınar'ın edebiyata veya sanata olan bu bakış açısı giriş kısmında belirtmiş olduğumuz bir oyun olarak edebiyatın doğasına oldukça paralel gözükmektedir.

Ayrıca Tanpınar bir Türk romanının olmadığını belirtirken romanın doğasının mitosun doğasında olan cemaat ve birey arasındaki ilişki gibi olması gerektiğini de ifade eder. "Bunun gibi müşterek vasıfları cemiyet ve hayatımızla Türk insanı ve onun meseleleriyle olan alâkasından gelen ve beraberinde taşıdığı hava ile birbirine en uzak nümûnelerinde bile bir bütünlük gösteren bir Türk romanı yoktur."[14] Bu da bize Tanpınar'a göre de edebiyatın bireyin benliğini ortaya çıkaracak bir yapıyı haiz olması gerektiğini, bunu da ancak bireyin içinde bulunduğu cemaati anlayarak mümkün olacağı görüşünde olduğunu göstermektedir. Çünkü edebiyatın mitik doğası bunu koşullamaktadır.

Edebiyatın doğasının mitos olduğu ve bu mitosun ise yerel olanı sanatkârın metafizik nitelikteki muhayyilesinde bir rüya hâlinde terennüm etme kabiliyetindeki tekil birey olduğu Nietzscheci görüşü hatırlayarak, Tanpınar'ın kendisiyle en baş başa olduğu günlüklerinde bile bu kaygıyı güttüğünü görmek mümkündür. "İngiliz romanı ister Woolf, ister Morgan bir emniyetten hayata bakıyorlar ve devamını istiyorlar, devamını görüyorlar, kendilerinde buluyor[lar]. Onların ferdî hayatları için düşündüklerini ben Türkiye için yapabilirim ve bu da mühim bir şey olabilir."[15] İngilizlerin Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'daki tabiriyle yararcı ben anlayışıyla benliğin edebiyat/sanat sahasında kendini keşfetmesine olanak sağlayan cemaati atladığını düşünen Tanpınar, yine edebiyatın doğasını tekil birey ve mitos, parça ve bütün arasındaki geçişken ilişki bağlamında ortaya koymakta ve hissetmektedir.

Kierkegaard'un Felsefesi

Modern dönemin en büyük problemi sonlu ve sonsuz olan arasındaki ilişkiyi çözümlemek olmuştur. Sonlu olan ve sonsuz olan nedir? Aşkın olanı, tanrısal olanı tanımlamanın kaynağı nedir? Eğer aşkın olan bir şey varsa sonlu olan nedir? Bu sorular etrafında şekillenen modern düşünce özellik-

13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 28.

14 *A.g.e.*, s. 47.

15 *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, haz., İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008, s. 129-130.

le Ortaçağ'ın aşkın olanı ciddi bir tartışmaya açmadan sürekli tanımlaması üzerine yepyeni bir perspektif kazanmıştır. Descartes ile başlayan bu yeni perspektif, artık şu soruyu sormanın zamanı gelmiştir der: Aşkın olan nedir? Bu noktada ciddi önem arz eden şey bu sorunun insan zihni üzerinden tartışmaya açılmasıdır. Descartes'tan önceki gelenek, tekil olanı evrenselin altında değerlendirmiştir. Ancak Descartes ile birlikte evrensel olan ile tekil olan yer değiştirmiştir ve tekil olanın perspektifine göre evrensel olan tanımlanmaya ve anlaşılmaya başlanmıştır. Bir bakıma bu duruma Antik Yunan düşünce geleneğine bir geri dönüş de diyebiliriz. O hâlde bizim aşkın olanı anlayabilmemiz için öncelikle aşkın kavramını kullanan yegâne ve tek varlık olan insanı anlamamız, onun zihin yapısı üzerinde durmamız gerekmektedir.

Descartes'ta insan zihninin bir devinim olduğunu, bu devinimin düşünce olduğunu görüyoruz. Her şeyin ve her tanımın kaynağı bu devinime göre mümkün olmaktadır. Eğer bu devinim olmazsa ne bir tanım ne de bir anlam üretebilmemiz olanaklı olurdu. Dolayısıyla varlığın imkânı yalnızca bu devinim ile yani düşünmek ile mümkündür. O hâlde ben düşündüğüm müddetçe varım diyebilirim.[16] Ayrıca düşünmenin sınırını belirlemem de olanaksızdır çünkü düşünmeden var olduğumu iddia edemem.

İnsan kendini anlamlandırmaya çalıştığında veya kendinden bahsettiğinde de düşünme edimi söz konusu olmakta ve zihni ikiye bölünmektedir. Bu ikilik sonsuza kadar da bölünmeye devam etmektedir. Ama esasında bahsolunan, bir kendiliktir bir de kendilikten bahseden kendiliktir. O hâlde insan zihni sonsuzcasına devam eden bir ikiliğe sahiptir ki böylelikle insan zihninin sonsuzluğu ifade edebilme yetisini ortaya çıkarmış oluyoruz. Buradan yola çıkarak oldukça eleştiri alan Tanrı kanıtlamasını ortaya çıkaran Descartes, tanrının zihinde a priori olarak yer edinmesinden dolayı Tanrı'nın varlığını kanıtlar.[17] Elbette burada kendi yorumumuzu da katarak aslında Descartes'ın düşünceyi sonsuz bir edim olarak ortaya koymasıyla sonsuzluk sıfatının zihinde bulunduğunu kanıtlayarak sonsuz bir varlık olan Tanrı'yı kanıtlamış olduğu sonucuna ulaşıyoruz. Tabi ki Descartes bu noktada zihnin kategorilerini, hafızayı, kavramlaştırmayı ve mutlaklaştırmayı düşünmemişti. Bunlar için Kant'ı beklemek gerekmektedir. Öte yandan Tanrı kavramını bir sonsuzluk sıfatı veya kavramı olarak yani bir bakıma felsefenin tanrısı olarak düşünmek gerekmektedir. Nihayetinde ulaştığımız sonuç insan zihninin sonsuz olanı düşünebilen bir yapıyı haiz olduğudur.

16 Rene Descartes, *Meditasyonlar: Metafizik Üzerine Düşünceler*, çev., Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019, s. 37.

17 *A.g.e.*, s. 63.

Ancak ortaya yine de bir problem çıkmaktadır. Her ne kadar Descartes ile insan zihninin sonsuzluk kavramını kavrayan sonsuz bir yapı olduğunu, dolayısıyla bilincin sonsuz bir şey olduğunu ortaya çıkarsak da nasıl olur da sonsuz bir yapı olan bu bilinç oldukça sonlu bir hayvanî bedene sahip olabilir? Sonsuz olan nasıl olur da sonlu olan bir yapının içerisinde bulunabilir veya daha zorlayıcı bir ifadeyle belirtmek gerekirse hapis olabilir? Bu sorulara elbette tek kalemde tatmin edici bir cevabı Descartes'ta bulmak güçtür. Descartes'ın önemi modern düşünceye sonlu ve sonsuz olan ikiliğini tekilin altında evrenseli açıklamaya çalışarak empoze etmesidir. Çünkü Descartes'tan sonra modern gelenek bu ikilik üzerine yoğunlaşacak ve beraberinde harikulade tartışmalar ve problemler getirecektir. Öyle ki sonlu olan ile sonsuz olan arasındaki bu temel çatışmayı felsefesinde önemli bir merkeze koyan Kierkegaard'un kendisi de müstear adla kaleme almış olduğu *Korku ve Titreme* adlı kitabında bu çıkış noktasını, yani Descartes'ı oldukça önemli görmekte ve methetmektedir. "Cartesius, o saygın, mütevazı, dürüst düşünür, ne dediyse öyle yapmış, ne yaptıysa da öyle demişti. Ve onun eserlerini derinden etkilenmeden okuyabilen bir kimse çıkacağını herhâlde zihnimizde canlandıramayız. Ah! Ah! Ah! Bu zamanda ne ender bir şey!"[18] Elbette çalışmamızın sınırları ve konusu paralelinde tüm bu düşünce tarihine kısaca değinmek hem yersiz hem de hakkı verilmemiş bir çözümleme olacağından şimdilik yalnızca modern düşüncenin yapısında merkezîleşmiş sonlu ve sonsuz ikiliğinin başlangıcına değinmek kâfidir.

Modern dönemin bu temel problemi Kant'ın insan zihnini oldukça detaylı bir şekilde haritalandırmasıyla oldukça önemli bir yol kat etmiştir. Çünkü Kant'la birlikte esasında her şeyin insan zihninin ürünü olduğu gerçeği radikal bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Hatta Kant felsefesini tek cümlede özetleyen Schopenhauer'ın *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı başyapıtının ilk cümlesini alıntılamak bu noktada yeterli olacaktır: "Dünya benim tasavvurumdur."[19] Bu ifadeyle anlıyoruz ki Kant felsefesi insan anlağını tanımlamaya çalışırken insan zihin yapısının a posteriori kategoriler ve a priori zaman-mekân kategorisi ile şekillendiğini ortaya koyar ve bu yapı bütün bir dünyayı tanımlayan yegâne şey olur. Çünkü bu yapı dışında algılayabildiğimiz herhangi bir şey yoktur. Fenomenler aslında kendinde varlıklar değil insan anlağının yapısına göre algıladığımız şeylerdir. Bu da zihnimizin veya bilincimizin dışına hiçbir zaman çıkamayacağımızın son derece net ve radikal bir ifadesidir. Çünkü Kant'la birlikte bütün bir felsefe tarihi baş aşağı olmuştur ve insanoğlu, kendi zihnine hapis bir varlık olduğunu -bu

18 Soren Kierkegaard, *Korku ve Titreme*, çev., Nur Beier, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2021, s. 21.

19 Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, çev., A. Onur Aktaş, Ankara: Doğubatı Yayınları, 2020, s. 69.

daima öyle olsa da- hiç bu kadar net bir şekilde idrak etmemiştir. Bu da bize aşkın olanın, tanrısal olanın, metafiziğin, yalnızca ve yalnızca insan zihniyle alakadar olan kavramlar olduğunu göstermektedir. Bu gerçek, Hıristiyan dünyaya tokat gibi çarpmıştır ve her ne kadar Kant kendinde şeyin bilinemeyeceğini ve bilincin üst noktası olan yani yüce olan kısmın da var olduğunu söylemiş olsa da kesinkes bir şekilde kendi için var olan mutlak Tanrı inancını zedelemiştir. Bu bağlamda idealist felsefe Kant'a karşı bir dinsel metafiziği ayakta tutmak adına harekete geçmiştir. Bu bağlamda Kant'ın kendinde şeyinin Alman idealistleri tarafından ortadan kaldırılmak istenmesi Kant'ın kendinde şey kavramının kendi içinde çelişkili olduğu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Mutlak tin, her şeyin algısı ve tümel bir ben anlayışı bu kendinde şeyin yerini tutmuştur. Öte yandan Kant'ın eleştirel felsefesi de devam ettirilmiştir. Çünkü Kant'ın gelecek bilim-felsefe anlayışında, salt metafiziksel eleştiri olacağını söylemesi bunu kanıtlar niteliktedir. Kant'ın bahsettiği insan deneyiminin eleştirisi daha doğrusu aşkınsal eleştirisi Alman idealistleri tarafından yapılır. Eğer saltık ve aşkınsal bir ben kılgısal ben tarafından temsil edilmiyor veya tutulmuyorsa bu olanaksızdır. İşte miras alınan esas düşünce de budur. Ayrıca bununla birlikte her ne kadar ortada bir Kant mirası ve ardılı durumu söz konusu olsa da Alman idealistleri Kant'tan oldukça farklıdır. Çünkü onlar Kant'ın aksine teleolojinin özne yerine saltık dünya olduğunu düşünmüşlerdir. Bununla birlikte *a priori* ve *a posteriori* ayrımı da ortadan kalkar. Çünkü ortada *mutlak* bir durum söz konusudur. Kategoriler ön plana çıkar. Hatta Kant'ın Alman idealistlerine göre biraz daha soliptik olduğunu söylemek dahi mümkündür.[20] Netice itibariyle Hıristiyanlığı felsefi olarak yeniden temellendirme ihtiyacı duyulmuş ve böylelikle sahneye Alman idealistleri çıkmıştır. Alman idealizmi modern dönemin bahsettiğimiz üzere en büyük problemi olan sonlu ve sonsuz, sınırlı ve sınırsız olanın neliği üzerinde yoğun bir şekilde durmuştur.

Bilhassa Kierkegaard felsefesini anlamak için bu idealist filozoflardan yalnızca Hegel'e kısaca değineceğiz. Ancak yalnızca Hegel'e değinsek bile bu idealist filozoflar arasında en meşhuru ve dikkat çekeni olan olduğundan bir bakıma Alman idealizmini genel hatlarıyla özetlemiş de olacağız.

Hegel felsefesi Kant'ın kendinde şeyin bilinemeyeceği görüşüne katılmaz ve bunun esasında *geist* (tin) olduğunu ifade eder. Bilhassa *Tinin Görüngübilimi* ve *Din Felsefesi Dersleri* adlı eserlerinde sonlu ve sonsuz olan arasındaki ilişkiyi spesifik olarak tarif eden Hegel, tinin aslında sonlu ve sonsuz

20 Frederick Copleston, *Felsefe Tarihi: Alman İdealizmi*, çev., Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 2010, s. 13-18.

olanın ikiye ayrılmış hâli olduğunu söyler.[21] Bunu yaparken de diyalektiği bir yöntem olarak kullanır. Yani bir tez bir de anti-tez bulunmaktadır. "Salt dolayımsızlığın belirleniminin dolayımın dışlanmasına uygulanmadığı hiçbir şey mevcut değildir; dolayımsız olan aynı şekilde dolayımlanmıştır ve dolayımsızlığın kendisi esasen dolayımlanmıştır."[22] Elbette oldukça uzun ve meşakkatli bir dizge sunan Hegel'in diyalektiğini burada ancak kaba bir şekilde tarif edebiliriz. Tez, Tanrı'nın kendisidir ve mutlak olandır. Anti-tez ise mutlak olanın tam zıddı olacak şekilde sonlu olan bilinçsiz doğadır. İnsan ise hem bu sonlu olanı hem de sonsuz olanı (tin) bünyesinde barındırdığından sentezi olanaklı kılacak yegâne varlıktır. Ancak burada insan oldukça tümel olarak ele alınmakta ve tek tek bireyler üzerinden ele alınmamaktadır. Tümel olarak insan bütün bir sonlu ve sonsuz olanın tarihini, determinist kaderini bünyesinde taşımaktadır. Hegel felsefesinde bu bağlamda düşüncenin yüceleştirilmesi, aklın tanrılaşması kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki kendini gerçekleştirecek olan *geist* (tin) son derece determinist bir şekilde her şeyi bilen ve potansiyeli açığa çıkartan mekanik bir kavramdır. Bu determinist yaklaşımda, olacak olan olacağından mutlak bir fatalizm de yoğun olarak görülmektedir. Hegel'e göre Hıristiyanlık bu diyalektiği en iyi şekilde ortaya koyan dindir. Çünkü göklerdeki baba ve onun oğlu İsa bu diyalektiği olanaklı kılmaktadır. Ayrıca bu felsefede özgür irade oldukça tartışmalıdır. Çünkü fatalist-determinist-modernist dolayısıyla mekanik anlayışın olduğu bir evren tasavvurunda bireyin özgür iradeye sahip olması pek mümkün gözükmemektedir.

Alman idealizminden ve bilhassa Hegel'den oldukça etkilenen Kierkegaard, bu felsefenin diyalektiğine katılmamaktadır. Hegel diyalektiğinde söz konusu olan sentezin esasında metafiziği öldürdüğünü söylemektedir. Çünkü yine aslında Hegel'in de belirtmiş olduğu gibi insan (sonlu) olmadan Tanrı'nın (sonsuz) varlığından bahsetmek imkânsızdır.[23]

> Oysa Hegel ayırdedilmesi gerekeni birleştirir. Ve onun sonsuz ve sonlu arasındaki, Tanrı ve insan arasındaki eytişimsel aracılığı bizi sonunda ne Tanrıyla ne de insanla değil ama yalnızca saltık Tin adıyla onurlandırılan tözselleştirilmiş düşüncenin soluk hayaletiyle karşı karşıya bırakır.[24]

O hâlde sentez bu diyalektiği öldürdüğünden hem tanrıyı hem de insanı

21 G.W.F. Hegel, *Din Felsefesi Dersleri*, çev., Doğan Naci Kadıoğlu, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018, s. 150.

22 *A.g.e.*, s. 169.

23 *A.g.e.*, s. 172.

24 Frederick Copleston, *Felsefe Tarihi: Nihilizm ve Materyalizm*, çev., Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 1998, s. 95.

ortadan kaldırıp son derece soyut bir şey ortaya çıkarmaktadır. Esasında Kant felsefesindeki diyalektiğe sadık kaldığını gördüğümüz Kierkegaard, tez ve anti-tezin yan yana kalması gerektiğini ve ancak bu şekilde metafiziğin mümkün olduğunu ifade eder. Hegel'in Hıristiyanlığı felsefi olarak değerlendirip kurtaracağım derken iyice ortadan kaldırdığını düşünür. Hatta Hegel'in ortaya çıkardığı felsefe aklı yücelten ve bireyi öldüren, Hıristiyanlıktan çok bir akıl dini olarak ortaya çıkmaktadır. Kierkegaard'un bu konuda daha iyi anlaşılması için bir örnek üzerinden gitmemiz aydınlatıcı olacaktır: Gece vakti dolunayı hayranlıkla temaşa eden bir insan düşünelim. Dolunaya bakarken onun ne kadar parlak ve harika olduğunu hissedecektir. Oysa dolunay bir taş parçasından veya gök cisminden öte bir şey değildir. Peki burada daha ilk satırda bu sahneyi aklımıza getirdiğimizde hayranlıkla dolunayı temaşa eden kişi gerçekte bir taş parçasından başka bir şey olmayan bu gök cismine neden gözleri parıl parıl bakmaktadır? Çünkü dolunay onun için ulaşılamayacak bir yerdedir. Dolunayın konumu aslında ne aşağı ne de yukarıdadır. Dolunayı aşağıdan izleyip ona yukarıda diyen kişi insanın kendisidir. Kişi önce kendini aşağıda konumlandırır, sonrasında baktığı şey ondan yüce ve ulaşılamayacaksa aşkın ve güzel olarak konumlanır. Dolayısıyla bu örnek üzerinden de anlıyoruz ki metafiziğin olanağı insandır. Çünkü diyalektiği olanaklı kılar ve diyalektik insan zihninin düşünme yapısının en temel özelliğidir. Eğer o kişi dolunaya gidebilseydi dolunayın artık onun için yüce bir şey olduğu inancı ortadan kalkacaktı. İşte o kişinin dolunaya gitmesi, Hegel felsefesindeki sentezin kendisidir ve sentez tanrıyı ve insanı olumlamaktan oldukça uzaktır. Kierkegaard felsefesi ise insanın kendisini aşağı bir yerde konumlandırıp olumsuzlamasıyla Tanrı'nın yüce olarak konumlandırılıp olumlanacağını ifade eder. Ayrıca insanın kendisini bu şekilde olumsuzlayıp Tanrıyı olumlaması, devamında kendi varlığını da olumlaması anlamına gelmektedir. Çünkü sonlu varlık kendi zıttını, sonsuz olanı olumladığında sonlu olanı da olumlamış olmaktadır. Bu noktada Kant'ın metafiziğin insan aklının yapısı olduğu sözünü[25] ve bu metafiziği diyalektik yolla açımlamaya çalıştığını hatırlarsak aslında Kierkegaard felsefesi, kişinin kendini olumsuzlayıp, Tanrıyı olumlayıp sonrasında da bu sayede kendini olumlayarak kendisini seçtiği bir benlik ve varoluş felsefesini olanaklı kılmaktadır. Ayrıca Orta Çağ düşüncesinde yer alan Tanrı kanıtlamalarının esasında imanı ve Tanrı'yı öldürdüğünü ifade eden Kant, "Bu nedenle *inanca* yer açabilmek için *bilgiyi* ortadan kaldırmak zorunda kaldım"[26] der. Kant felsefesine sadık kalmayan ve Tanrı'nın akıl yoluyla idrak edilebilecek bir bilgi olduğu sonucuna çıkan Hegel felsefesine bu noktada

25 Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi,* çev., Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 2015, s. 15.

26 *A.g.e.*, s. 50.

Kierkegaard Kant'a sadık kalarak karşı çıkmaktadır. O, tanrı ile insan, sonlu ile sonsuz arasındaki kaçınılmaz diyalektiği vurgulamıştır ve tez ve anti-tezin yan yanalığı hâlinde olmayan Hegelci bir diyalektik-sentezin imanı ve Tanrı'yı dolayısıyla bireyi de dışlaması kaçınılmaz olacaktır. Birey bu imanı seçerek özgürleşmekte ve onun sonsuz karşısında sonluluğunu olumlaması kendi benliğini olumlamasıyla aynı şeye çıkmaktadır. Çünkü seçilen şey bu diyalektiktir ve bu diyalektik insan zihninin kendi benliğinin esas yapısıdır. Kişi bu diyalektiği seçerek aslında kendini seçmiş olur ve bir birey olarak var olmuş olur. Descartes ile gelen devinim ile var olma geleneği aslında Hegel felsefesinde donuk ve makinalaşmış bir modernizmin, determinist çehresine bürünmüştür. Oysa Kierkegaard yeniden devinimi ve dolayısıyla varoluşu olanaklı kılmıştır.

Bu varoluş felsefesinde yine Hegel felsefesine karşı olarak özgür irade olanaklı olmuş ve bireyin de felsefesi yapılmıştır. Kierkegaard, çok net bir şekilde Hegel felsefesinin bireyi asla anlayamayacağını söyler. Buna karşı olarak diyalektik yoluyla bireyin felsefesini yapar ki bunu en temel ve yoğun olarak başyapıtı *Ya/Ya Da*'da gözler önüne serer. Kierkegaard felsefesinin oldukça şahsi bir felsefe olduğu yönünde bu felsefenin derinliğini içten bir şekilde anlamadan yapılan eleştirilerin bu perspektiften bakıldığında oldukça asılsız olduğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu felsefe bireyin kimliğini dolayısıyla modern düşüncenin en temel yapısı olan diyalektiği göz önüne almaktadır ve bu diyalektiğin ifade ettiği en temel şey ise bireyin kendisidir. Dolayısıyla elbette ki bu felsefe, yazarının hayatı üzerine olacaktır. Aksi hâlde oldukça tutarsız bir felsefe olmuş olurdu. Bu noktada Kierkegaard'un eserlerini neden müstear adlarla yayınladığını aslında anlamış oluyoruz. Eğer kendi adıyla yayınlamış olsaydı kendini ele aldığı diyalektik felsefeyi kendine yabancılaştırmış olurdu. O hâlde onun müstear adlarla eserlerini yayınlamasının sebebi felsefesinin bir yaratıcısı olduğundan ziyade bir diyalektiği olduğu görüşüyle tutarlı olmaktadır. Çünkü kendi adı olsaydı o hâlde eserin yaratıcısı olmuş olacaktı ki bu da onun bir birey olarak eserlerinde kendi tarafından diyalektikle ele alınmasına hem engel teşkil etmiş olacaktı hem de felsefesinde ciddi bir çelişki ortaya çıkmış olacaktı. Zira "Kierkegaard, 'okuyan halk açısından, kitaplar gibi müstear adların da tekil birey anlayışını yürürlüğe koyduğunu' ekleyebiliyordu."[27] Edebi eserler (roman, hikâye vs.) kendiliğin diyalektiğini verir ve olanaklı kılar. Nietzsche düşüncesinde de ön plana çıktığı gibi kendiliği ancak bir edebi eser olarak inşa edersek çözümleyebiliriz. Bu bağlamda Nehamas, Nietzsche bağlamında edebiyat ve hayat arasındaki ilişkinin hayatın ve edebiyatın doğasının birbirine paralel olmasından kaynaklandığı belirtir ve "… ideal kişi-

27 Alastair Hannay, *Kierkegaard*, çev., Nur Nirven, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2013, s. 289.

yi ideal bir edebi karaktere ve ideal hayatı da ideal bir öyküye benzetmesi, Nietzsche'nin görüşünün birinci temel özelliğidir"[28] sonucuna ulaşır. Çünkü edebi olan diyalektik olandır ve diyalektik olan ise oluş olduğundan oluşun kendisi de yine varoluş olmuş olacaktır. Bu varoluşun kendisi de insan zihninin yapısını yansıttığından dolayı kişinin edebi formatta kendini inşa etmesi kendini bulması anlamına gelmektedir ki edebiyat bu yüzden oldukça önemli bir sahadır. Kierkegaard da kendiliğini müstear isimle yazılmış edebi eser formatındaki eserleriyle çözümlüyor ve bir kendilik felsefesini en tutarlı yönden olanaklı kılıyor. Bu bağlamda modern düşünceyi çok iyi bir şekilde rafine etmiş ve içtenlikle anlamış Kierkegaard'u yine aynı şekilde rafine edip içtenlikle anlamak elzemdir.

Kierkegaard modern dönemim Hegelci tavrıyla geldiği noktada ne imanın, ne Tanrı'nın ne de bireyin kalmadığını keşfeder. Bu yüzden onun ortaya koymuş olduğu felsefe hem imanı hem bireyi hem de Tanrı'yı olumlayacak bir diyalektiği haizdir. Bu diyalektiği onun magnum opusu olan *Ya/ya da* adlı eserinde görmekteyiz. Bu eser Kierkegaard felsefesinde yer alan üç varoluş alanını da imlemektedir. Bu varoluş alanları estetik, etik ve dinseldir. Bu üç varoluş alanına kısaca değinmemiz Kierkegaard'un inşa ettiği felsefi sistemin farklılığını aydınlatacaktır.

Estetik varoluş alanında "Sıkıcı olana yer yoktur, ilginç olanın peşine düşülür. Fiili dünya buna izin vermiyorsa çare, imgelemin sonsuz ilginç ihtimal üretme gücüne sığınmaktır."[29] Varoluşun heyecanını sonlu olanın kaotik yapısında tatmak ve hissetmek bu alanın en temel özelliğidir. Belirlenmiş olan veya spesifik olan hiçbir şey yoktur. Doğanın sonlu yapısındaki bu hiç değişmeyen kaotik özellik, estetin bu varoluş alanında sonsuzluğun farklı bir anlamda terennümü olarak karşımıza çıkmaktadır. "Yeni ve ilginç olandır bu kişiyi heyecanlandıran ve canlandıran. Anlık aydınlanmalar, yaratıcılığın her şeyi kesintiye uğratan parlama anları, özgürlüğün anlık esrik ifşaları değerlidir."[30]

Etik varoluş alanı ise estetiğin zıttı olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin *Ya/ya da*'da etik varoluş alanını temsil eden yargıç Wilhelm adındaki karakter, estetiğin seçim yapmamasını eleştirir ve esas olanın seçim yaparak, spesifik olarak hareket edip benliği kazanmak olduğunu söyler.

> Diğer bir deyişle, Wilhelm hayatı bütünsel bir çerçevede

28 Alexander Nehamas, *Edebiyat Olarak Hayat Nietzsche*, çev., Cem Soydemir, İstanbul: Doğubatı Yayınları, 2016, s. 241.

29 Elis Şimşon, "Sunuş", Soren Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, çev., Nur Beier, İstanbul: Alfa Yayınları, 2020 adlı yapıtının içinde, s. 13.

30 *A.g.e.*, s. 31.

> tutabilecek bir anlam arayışı, daha spesifik bir ifadeyle 'kendi-oluş'unu sahiplenmek olarak sunar etiği. Dolayısıyla etik bir bakış açısını seçmek ve bu perspektiften karar almak ya da seçimlerini yapmak, kişiyi kendi özgürlüğünü gerçekleştirmeye sevk eder.[31]

Dinsel varoluş alanında hem etiğin hem de estetiğin eleştirisi yapılır ve Tanrı karşısında daima kabahatli olduğu düşüncesiyle mutlak bir imanın elde edilmesi vurgulanır. Bu iman esasında varoluşla birlikte ele alınır. Varoluşun kendisinin bir paradoks olduğu görüşünü dikkate alırsak imanın da anlaşılamayacak bir paradoks olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Zaten Kierkegaard, dinsel varoluş alanının spesifik bir biçimde tartışıldığı ve Johannes de Silentio müstear adıyla yazdığı *Korku ve Titreme* adlı eserinde, bir iman şövalyesi olan İbrahim'in, bu varoluş alanında yer alan bireyin ancak tevekkül yoluyla anlaşılabileceğini daha da ötesine gidilemeyeceğini söyler. "Kendimi kahramanın *içinde düşünebiliyorum,* fakat İbrahim'in içine düşünerek nüfuz edemiyorum, o yüksekliğe erişince aşağıya düşüyorum, zira bana sunulan bir paradoks."[32] Dolayısıyla dinsel varoluş alanını Kierkegaard felsefesinin gittiği yer olarak da düşünebiliriz. Öyle ki bu alandaki birey artık etik ideali yani tanrısal olanı terennüm etmiş ancak aynı zamanda varoluşun sonlu basitliğinde de estetik anlamda bu ideali unutup sürekli olarak tekrar yaşamış olan kişi hâlinde karşımıza çıkmaktadır. "Bundan dolayı da dünya devam ediyor, devam ediyor çünkü dünya bir tekerrür. Tekerrür- varoluşun gerçekliği ve samimiyetidir. Tekerrürü isteyen samimiyette olgunluğa erişmiştir."[33] Varoluşun ikiliği bu sahada ebedi olarak onaylanmış ve olumlanmış olmasıyla ön plana çıkmıştır. Tekerrür ise bu durumu özetleyen yegâne unsurdur. Bu bağlamda " 'Repetition' (tekrarlama) bir dinî kategoridir ve öyle kalacaktır."[34]

Genel hatlarıyla bu üç varoluş alanının Kierkegaard felsefesini özetlediğini söyleyebiliriz. Ancak biz bir sonraki bölümde de göreceğimiz üzere bu üç varoluş alanının da ötesinde, Kierkegaard felsefesini ön plana çıkaran *ikiliği*-diyalektiği vurgulayarak estetik varoluş alanında yer alan Tevfik Bey'i çözümlemeye çalışacağız. Bu da yalnızca devinimsel bir tarzda mümkündür.

Ya Neden Tevfik Bey… ya da Tevfik Bey Neden…

Mümtaz'dan İhsan'a Selim'den Behçet Bey'e… Tanpınar'ın eserlerinde yer alan karakterlerin tamamı dikkate şayandır. Ancak bu karakterlerin hiçbiri

31 *A.g.e.*, s. 33.

32 Kierkegaard, *Korku ve Titreme*, s. 52.

33 Soren Kierkegaard, *Tekerrür*, çev., Nur Beier, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2020, s. 15.

34 Soren Kierkegaard, *Günlüklerden ve Makalelerden Seçmeler*, İstanbul: Anka Yayınları, Mayıs 2005, s. 200.

Tevfik Bey kadar tekil bir şekilde karşımıza çıkmamaktadır. Her bir karakterin yaşamış olduğu olayların etrafında muhakkak başka karakterler de bulunmakta ve hadisenin akışına yön vermektedir. Ancak Tevfik Bey'de hayret uyandırıcı bir durum bulunmaktadır. Herhangi bir şekilde ana karakter olmamasına rağmen oldukça dikkat çekici bir şekilde okurun karşısına çıkmakta ve hemen kaybolmaktadır. Öteki yan karakterler gibi üstünde durulmayacak özelliklere de sahip değildir. Aksine ne kadar az adı geçse dahi oldukça spesifik özellikleriyle karşımıza çıkmakta, hemen dikkatimizi celbetmekte ve anında ne olduğunu anlayamadan da yok olmaktadır. Dikkatle baktığımızda bu durum oldukça hayret vericidir. Tanpınar esas mevzusunu anlatmak için gerçekten sağlam karakterler yarattığı hâlde neden bir de böyle bir karakter yaratmıştır ya da neden *bu* şekilde yaratmıştır? Tevfik Bey, Tanpınar'ın estetik dünyasında neye tekabül ediyor? Tevfik Bey bizde ne gibi alımlamalara sebebiyet veriyor?

Öncelikle Tevfik Bey'in iki arada bir derede kalmış bir Don Juan gibi tasvir edildiğini görüyoruz. Bu ifadeler bize Kierkegaard felsefesini ve onun *Ya – ya da* adlı magnum opusunun ilk kısmında ele alınan estetik varoluş evresini hatırlatmaktadır. O hâlde Tevfik Bey Kierkegaardcu bağlamda bir estet olabilir mi?

Ya/Ya Da'nın bütünsel yapısına Tevfik Bey'i ele alarak yaklaşmak hem *Ya/Ya Da*'yı anlamamızı hem de pratik olarak bu diyalektiği kullanabilmemizi sağlayacaktır. Dolayısıyla Tevfik Bey için sormuş olduğumuz neden sorularına tatmin edici cevabı bulabilmek için bu soruyu soran zihnin yapısını (diyalektik) kullanmak kadar daha tutarlı bir yol göremiyoruz.

Genel olarak Tevfik Bey'in eserlerde görünmesi son derece belirsiz ve anidir. Bu durum onun neden estetik varoluş alanında olduğu gerçeğini açıklar ki buna ilerleyen sayfalarda değineceğiz. Ayrıca oldukça nevi şahsına münhasır bir kişilik olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bir *Kazanova* olduğu anlatılmakta ve daima iki arada bir derede kaldığı söylenmektedir. Evli olsa bile evliliğinden mutlu değildir. Eşini sürekli aldatmaktadır. Oğlu Yaşar'ı hiç sevmemektedir. Ona karşı daima eleştirel ve agresiftir. Musiki icra etmeyi seven, özgürlüğüne ve ihtiyaçlarına oldukça düşkün hafifmeşrep bir adamdır.

Tevfik Bey bir yan karakter olmasına ve sık sık karşımıza çıkmamasına rağmen hakkında oldukça fazla ve spesifik veri vardır elimizde. Bu verilere odaklandığımızda bir edebiyat araştırmacısı olarak Tevfik Bey oldukça dikkatimizi çekmekte ve ona hayret etmekten kendimizi alıkoyamamaktayız. Tanpınar'ın neden Tevfik Bey adında bir karakter yarattığını sormamak bu noktada elde değildir. Bu soruya tatmin edici cevaplar bulmak için Tevfik

Bey'e iyice odaklanmalı ve ipuçlarını takip etmeliyiz. Elbette ki bu odak, felsefi bir bakış açısıyla olmak zorundadır. Aksi hâlde edebiyatın ve sanatın diyalektik cadı kazanında kaybolmak işten bile değildir. O hâlde yöntem kısmında da belirttiğimiz gibi bu kazana dikkatle bakıp içeride süzülen en dikkat çekici nesneyi kepçemizle çıkartıp incelemekten başka çaremiz bulunmamaktadır. İşte bu nesnelerden en önemlisi Tevfik Bey'in Don Juan'a benzetilmesidir. "Bu Don Juan, trajedide olduğu gibi, birdenbire mazisine layık bir sonla fırtına ve şimşek ışıkları arasında kaybolmadığı için kendisini -belki de bu kısa ve manasız jestin altına- gömmüştü."[35] Don Juan da bir edebi karakter olduğundan dolayı o da başka bir cadı kazanı olmuş oluyor ve bizim yapmamız gereken bu cadı kazanına kepçesini sokmuş bir filozof bulmaktır ki o da Kierkegaard'tur. *Ya/Ya Da*'nın A'nın kâğıtlarını içeren ilk kısmında Don Giovanni hakkında "Dolayımsız Erotik" başlığı altında bir inceleme yapılmıştır. Bu incelemeye odaklanmadan kitabın ilk kısmı hakkında biraz değerlendirmede bulunmak yerinde olacaktır.

Ya/Ya Da'nın ilk kısmı Kierkegaard'un estetik varoluş alanı hakkında değerlendirmelerini içerir. Genel olarak bu kısımda estetik olan belirsiz, ilginç, reflektif, sanatsal, müzikal ve baştan çıkarıcı bir tarzda ifade edilir. Estetik varoluş alanının amacı, sonlu olan ve yapısı doğanın kaotik özellikleriyle şekilleneni, sonsuz ve dolayımsız bir şekilde terennüm edebilmektir. Çeşitli başlıklar altında ve çeşitli bakış açılarıyla -tam da estetik olanın dağınıklığı ve belirsizliğinin ilk kısmın yapısına yansımış hâli olarak- bu varoluş alanını ilk kısımda görmekteyiz. Elbette estetik olanın birden fazla türevi ve yansıması bulunmaktadır. Bu noktada Tanpınar'ın isabetli bir şekilde Don Juan'a benzettiği Tevfik Bey'i *Ya/Ya Da*'nın ilk kısmında en spesifik şekilde "Dolayımsız Erotik" başlığı altında değerlendirilen Don Giovanni çizgisinde görmekteyiz. Çünkü Don Giovanni her ne kadar bir kazanova olsa da o, hiçbir zaman bilinçli bir şekilde dolayımsızlığı yaşamamıştır. Bu yüzden bu dolayımsızlığı ona yaşatan müzikalitedir ki Mozart'ın müziği bunu son derece başarılı bir şekilde icra eder.

> İnsanın ne olursa olsun bir şeyler demesi, doğru bir şey demesinden daha önemli olmadıkça *Don Giovanni* hakkında 'baştan çıkarıcı' tabirini büyük bir ihtiyatla kullanması gerekiyor, ki bu *Don Giovanni*'nin fazla mükemmel olmasından değil, hiçbir suretle etik hiçbir kategoriye girmemesinden kaynaklanıyor. Bu yüzden ben ona bir hilebaz demeyi yeğlerim, zira bu tabirde hep daha ikircil bir şeyler var. Baştan çıkarıcı olmak daima bir miktar refleksiyon ve bilinç gerektiriyor ve bu mevcut olur olmaz da tilkilikten, dalavereden ve cingöz düzenden bahsetmek yerinde olabiliyor. *Don Giovanni* bu bilinçten mahrum. Bu bağlamda,

35 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 214.

> baştan çıkarmıyor. Şehvetle arzuluyor, bu arzu baştan çıkarıcı bir rol oynuyor; bu kadarıyla da baştan çıkarmış oluyor. Arzunun hazzını sürüyor; sürer sürmez de yeni bir nesne arıyor ve bu böyle sürgit devam ediyor. Bu yüzden düpedüz oyun ediyor ama oyununu önceden planlayarak değil, duyumsallığın kendi kudreti baştan çıkarılana oyun ediyor ve bu daha ziyade bir tür Nemesis. Arzuluyor ve boyuna arzulamaya devam ediyor ve mütemadiyen arzunun hazzını sürüyor. Baştan çıkarıcı olmaya ne plan yaptıktan önce ne yaptığının bilincinin vardıktan sonra vakti oluyor. Dolayısıyla bir baştan çıkarıcının bir güce sahip olması gerekiyor, bu *Don Giovanni'*de yok, diğer yönden her ne kadar tam donanımlı, yani kelimelerin efendisi olsa da. Biz ona kelimelerin gücünü verir vermez, o müzikal olmaktan çıkıyor ve estetik uğraşı yenileniyor.[36]

Aynı zamanda bu müzikalite olmamış olsaydı Don Giovanni oldukça komik bir şekilde görünecekti. Çünkü dolayımsızlığı reflektif bir şekilde yani bilinçsiz bir şekilde yaşamaktadır. Burada reflektif olandan kastettiğimiz duyumsal olandır. Reflektif-Don Giovanni'nin, yöntemine ve eylemlerine bakılır, müzikal Don Giovanni'de ise sadece yaşanılır ve hissedilir. Don Giovanni'nin birden fazla yorumu vardır ve gerçekten tinsel ve dolayımsız olan bu bağlamda Mozart'ınkidir. Çünkü Mozart müziği kullanmıştır. Müzik hem duyumsalı hem de dolayımsızlığı ifade etmektedir. Böylelikle Giovanni salt reflektif olarak replikte ölmez. Dolayısıyla reflektif değil müzikal olur. Dolayısıyla biz Don Giovanni'yi izlerken gülmek yerine ciddi bir şekilde terennüm ediyoruz:

> Mozart *Don Giovanni'*yi bu şekilde var ettikten sonra, onun yaşamı dans eden keman nağmelerinde bizim için şekillenir ve o bu nağmelerin içinde, uçurumun üzerinden çevikçe ve aldırmazca ileri fırlar. Bir taşı aynı şekilde ileri fırlatınca, suyun üzerinden nasıl seke seke gider de, zıplaması bitince anında dibi boylarsa, *Don Giovanni* de uçurumun üzerinden böyle dans ederek, kısa sürede mutluluktan havalara uçarak geçer.[37]

Nitekim aşağıda da yer alacağı gibi Tevfik Bey reflektif olarak hışımla Boğaz'da boy gösterdiğinde Cemal ona tam gülecekken müzikalite devreye girdiğinden gülmekle gülmemek arasında kalmaktadır.

> Kandilli'ye aynı ahenkle, peşimizde yirmiden fazla kayık ve hemen her neviden el çalgısı, tepemizde mehtapla yarış eden ve galiba onun kadar bilinmez hasretlerin arasından aydınlık ve cömert

36 Soren Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, çev., Nur Beier, İstanbul: Alfa Yayınları, 2020, s. 157-158.

37 *A.g.e.*, s. 194.

> ve yine onun gibi suların üstünde ve kalbimizin içinde pul pul -tıpkı ince rüzgârlarla sapında dağılan büyük ortanca yaprakları, yahut Uzakdoğu ressamlarının peyzajlarına serpiştirdikleri o çay çiçekleri gibi- dağılan Tevfik Bey'in sesi olduğu hâlde geldik. (…) Macera çok hoşuma gitmişti. Fakat içimdeki bir tarafla da gülmekten kendimi alamıyordum. Tevfik Bey bu işe o kadar telâş ve ciddiyet katmıştı ki … Bununla beraber gözlerinin içinde, etrafla ve kendisiyle alay ettiği zamanlar peyda olan ve 'Ben şu anda daha ziyade bir muziplik yapıyorum!' diyen bir parıltı vardı.[38]

Ayrıca Don Giovanni daima gönül çelen bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır, elbette müzikalitenin yanında! Tevfik Bey de Boğaz'da kayıkla gezinirken zamanında birçok kadının gönlünü çelmiş ve onlarda mutlu olamamıştır. Çünkü Tevfik Bey sürekli olarak seçeneğin çokluğuyla yaşamış bir karakter olagelmiştir. O, seçenekleri çoğaltarak, kadınları baştan çıkartarak ve akabinde de musiki icra ederek sonlu olandaki reflektif olanı dolayımsız kılmaya çalışmıştır.

> … köşkten Kanlıca'ya inince, hemen yirmi sene evvelki Tevfik Bey olmuştu. O kadar ki, önlerinden geçtiği eski yalıların pencerelerine, "Acaba eski sevdiklerim de benim gibi gençleştiler mi?" der gibi bakıyordu. Çünkü yirmi sene evvel Tevfik Bey, Boğaz'ın Bebek Koyu, Göksu alemleri gibi devamlı modalarından biriydi. O, akşamüstü veya gece yarısı sandaldan sesini yükselttiği zaman pencereler sessizce açılır, renkli ve ürkek gölgeler boşluğa uzanır, derinden visal ürperişli ahlar çekilir, titreyen parmaklardan, yahut düzeltilen saç ve elbiselerden suya çiçekler düşerdi. Hatta rivayete göre, bu şarkılar ve bestelerin her biri Tevfik Bey'le bu pencereleri açan, orada sandalının tam geçeceği anda saçlarını düzelten, hülasa, elinde veya üstündeki çiçeği bu sandala veya yanı başına düşürecek kadar çolpalaşan, musiki ile kendinden geçen hanımların arasında sarih bir parola, tek şifreli bir nevi aşk mektubu olduğu için, ertesi günü içlerinden biri behemehal ya terzisine iner, yahut eski bir ahbabı, bir sütnineyi veya emektarı görmek lüzumunu duyar, yahut da evvelden kararlaşmış şekilde, yalının bahçe kapılarından biri o gecelerden birinde arkasında bekleyen sadık bir hizmetçi veya halayıkla açık kalırdı.[39]

Don Giovanni'ye de odaklandığımızda aynı durum yine baş göstermektedir:

> *Don Giovanni* fikir -yani güç, yaşam- olmakla birey olmak arasında durmadan gidip geliyor. Ama bu dalgalanma müzikal bir

38 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 170.

39 Tanpınar, *Huzur*, s. 210.

> titreşim. Deniz kabarıp coşunca köpüren dalgalar bu galeyanda canlı mahluklara benzer görüntüler oluşturunca sanki dalgaları harekete geçiren bu mahluklarmış gibi olur ama tam tersine, asıl onları oluşturan kabaran dalgalardır. *Don Giovanni* de bu türden bir görüntü; sürekli görüş alanına giriyor ama ne bir biçim ne bir yoğunluk kazanıyor, devamlı biçimlenen ama tamamlanmayan bir birey gibi; hikayesi dalgaların gümbürtüsünü dinlemekten başka hiçbir şekilde algılanamayan bir birey.[40]

Tüm bu veriler ışığında Tevfik Bey'i estetik varoluş alanında değerlendirmemiz mümkün gözükmektedir. Ancak yine de sormuş olduğumuz neden sorusuna bir cevap bulamıyoruz. Tevfik Bey neden *böyle* bir karakter? Madem Don Giovanni gibi bir baştan çıkarıcı, neden evlendi ve bu evliliğe direnmedi? "Tevfik Bey'in, ne hanımını, ne de oğlu Yaşar'ı hiç sevemediğini, fakat Talât Bey'in aşk macerasından sonra ailede kadın boşamaktan herkes korktuğu için tahammül ettiğini bilirdik."[41] Bu kadar nevi şahsına münhasır bir insanın böyle bir sebepten dolayı evli kalması pek akla yatkın gelmemektedir. Öte yandan Don Giovanni bir *kazanova* olmaktan memnunken Tevfik Bey neden hala mutsuz? "… şimdi bütün tecrübeleri iflas ettikten sonra, Mümtaz'la Nuran'ın aşklarında ısınmağa gelmişti."[42] Neden hâlâ Nuran ve Mümtaz'ın aşkında demlenmeye ihtiyaç duyuyor? Tüm bu sorular tatmin edici bir cevap bulamadığımızı göstermektedir. O hâlde neden diye sormaya devam edip kepçemizi bir kez daha kazana daldırmamız gerekmektedir.

Kazandan çıkardığımız bir diğer şey Tevfik Bey'in Nuran'la Mümtaz'ın aşkında demlenmeye gelmesi ve bir kazanova hâlinde geçirdiği kendi hayatını önermemesiydi. Peki bu ne demek? *Ya/Ya Da*'nın ilk kısmı "Baştan Çıkarıcının Günlüğü" adındaki bir başlıkla biter. Bu başlıkta Johannes adında bir karakterin, Cordelia adındaki genç bir kızı baştan çıkarışına tanık oluruz. Öte yandan Don Giovanni örneğinin çok çok ötesinde, baştan çıkarıcılığın ne demek olduğunu kavrarız. Çünkü baştan çıkarıcılık bilinçli bir şekilde yapılan ve sadece erkeğin yapabileceği bir şeydir. Johannes bunu çok iyi bir şekilde yukarıda ifade etmektedir. Örneğin o, bir genç kızın kadınlığını uyandırmak gerektiğini ve bunu yapacak yegâne varlığın da erkek olduğunu söyler. Bunun için de Don Giovanni'den farklı olarak ciddi bir bilinç gerekmektedir. Bu noktada Johannes'in Cordelia için ciddi bir baştan çıkarıcı olarak nasıl bir plan yaptığını aşağıdaki pasajda net bir şekilde görmekteyiz:

> Şimdi önemli olan, onun ilk bakışta pek hoşlanmadığı bir diğer yön bulmak, zira bu sadece direncinden ötürü ona ilginç gelecek.

40 Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, s. 150.

41 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 165.

42 Tanpınar, *Huzur*, s. 212.

> Bu amaç için şiirseli değil sıradanı seçiyorum. Başlangıç noktası burası. İlk önce kadınsılığı yavan mantık ve alayla nötr duruma getirilecek, doğrudan doğruya değil tamamen dolaylı olarak ve tamamen nötr bir unsurla: Akılla. Genç kız kadın olma hissini kaybetme sınırına geliyor, lakin bu durumda tek başına direnmesi de imkânsız, kendini kollarıma atıyor, bir âşıkmışım gibi değil, hayır, hâlâ gayet nötr bir şekilde, sonra kadınsılığı uyanıyor, muhatabı tatlı sözlerle bunu en son sınırına kadar esnetiyor, genç kızın fiilen gerçek bir durumla karşı karşıya kalmasına meydan veriyor, ve kız bunun ötesine geçiyor, kadınsılığı neredeyse doğaüstü bir yüksekliğe ulaşıyor; dünyevi bir ihtirasla benim oluyor.[43]

Ayrıca Johannes'te biz, kadının doğa gibi olduğunu ve doğayı temsil ettiği yorumuna ulaşıyoruz rahatlıkla. "Gerçekten de, bir genç kız her halükârda doğanın ve tüm varoluşun en yüce ve muhteremi ve hep öyle kalacak!"[44] Bu kadın öyle ki kendi belirsizliği ve kaotik yapısını bünyesinde barındırır, ancak bu, erkek tarafından uyandırılmamıştır. Bunu yapacak kişi ise gerçek bir baştan çıkarıcı olmak zorundadır ki o da yukarıdaki planı yapan Johannes'tir. Tevfik Bey bu noktada ne Johannes gibi bir baştan çıkarıcıdır ne de Don Giovanni gibi hâlinden memnundur. O hâlde onu ciddi manada estetik varoluş evresinde değerlendirmekte güçlük çekmekteyiz. O zaman bu evrenin bir anti-tezi olan kitabın "B'nin Kâğıtlar"ı ve "A'ya Mektupları İçeren" adındaki ikinci kısmına odaklanarak Tevfik Bey'i yeniden değerlendirelim.

Kepçemizde Tevfik Bey'in evli olduğu gerçeği bulunmaktadır. İkinci kısmı Johannes'e mektuplar olarak yazıya alan Yargıç Wilhelm adındaki karakter, estetik varoluş alanının belirsizliğine ve sonlu olan üzerinde dolayımsızı yakalamasına eleştiri okları yöneltir. Çünkü Wilhelm'e göre sonlu olanda sonsuzu yakalamak bir çelişkidir. Bu çelişkinin en büyük kaynağı herhangi bir karar vermemektir. Wilhelm'e göre Johannes birden fazla kadını baştan çıkararak o doğayı uyandırıp, dolayımsız olanı yaşadığını sanarak aslında bir çelişki içindedir. Çünkü seçeneğin bolluğu ve sonlu olması sürekliliği öldürmektedir. "Buna karşın, evlilik aşkının bizatihi a priori olduğu gibi sürekliliği de vardır ve süreklilikteki güç devinim yasasıyla aynıdır, yani niyettir."[45] Dolayımsız olanın yaşanması için karar vermek ve evliliği tanrının huzurunda yaşamak gerekir. Tanrı bu evliliğe şahit olduğundan bu ilişki sonsuzluk niteliği kazanır ve dolayımsız olan olanaklı kılınmış olur. Bu bağlamda Johannes, doğayı temsil ettiğini düşündüğümüz kadının henüz dokunulmamış bir kız

43 Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, s. 444-445.

44 *A.g.e.*, s. 516.

45 *A.g.e.*, s. 670.

iken baştan çıkarılarak terennüm edilmesi gerektiğini düşünür. Baştan çıkarıldıktan ve kadınlık uyandırıldıktan sonra her şey sona erer. Çünkü *ilk* olan yani aşk bitmiştir. Bunu yeniden yaşayıp dolayımsızlığı yani bir bakıma tanrısallığı elde etmek için bir başka genç kızı baştan çıkarmak gerektiğini söyler Johannes. Çünkü genç kızda saflık ve doğanın kaotik yapısını barındıran içkin bir kadınsılık vardır. Baştan çıkarıcı bunu uyandırdığında dolayımsız olanı, sonsuz olanı terennüm etmiş olacaktır. "Bir genç kız tam anlamıyla teslim olunca, her şey bitmiş olur. Ben bir genç kıza hâlâ belirli bir kaygıyla yaklaşıyorum; kalbim küt küt atıyor, zira tabiatında yatan sonsuz kudreti hissediyorum. Evli bir kadın bende hiçbir zaman bu tür duygular uyandırmadı."[46] Oysa Wilhelm *ilk* olarak terennüm edilen aşkın bu şekilde sonsuzu yakalayamayacağını ancak Tanrı huzurunda onaylanmış bir evlilikle sürekliliğ kazanıp her gün bu sonsuzluğun yaşanacağını ileri sürer:

> Evlilik aşkı işin doğrusunu bilir, onun devinimleri dışa doğru değil, içe doğrudur ve burada kendine has geniş bir dünyası olduğunu ve aynı zamanda, kendine her bir küçük gem vuruşun kendiliğinden, aşkın sonsuzluğuna kıyasla bambaşka bir ölçülebilirliği olduğunu kısa sürede algılar ve mücadele edecek o kadar çok şey olduğu için acı duysa bile, bu mücadele için cesaret de duyar, evet, günahın dünyaya girmiş olduğuna neredeyse bayram edebildiğinde, sana bir başka anlamda paradokslarda baskın çıkacak kadar cüretkârdır; zira onları çözecek cesarete sahiptir. Zira evlilik aşkı, tıpkı ilk aşk gibi, bütün bu engelleri aşkın sonsuz *moment*'inde alt ettiğini iyi bilir, lakin aynı zamanda, bu zaferin kazanılmaz istemesinin ondaki tarihsellik olduğunu ve bu kazanımın sadece bir oyun değil bir çekişme de olduğunu, ama aynı zamanda sadece bir çekişme olmayıp bir oyun olduğunu da bilir, tıpkı Valhalla'daki savaşın bir ölüm kalım mücadelesi olduğu hâlde bir oyun da olduğu gibi, zira savaşçılar ölümle gençleşmiş olarak habire dirilip durur ve ayrıca bu çatışmanın keyfekeder bir düello olmadığını, kutsal himaye altında süren bir çekişme olduğunu bilir ve birden fazlasını sevmek için hiçbir ihtiyaç hissetmez ama bunda bir kutsallık hisseder, bir kereden fazla sevmek için hiçbir ihtiyaç hissetmez ama bunda bir sonsuzluk hisseder. Ve sen şimdi, hiçbir gizli saklısı olmayan bu aşkın güzel bir şeyleri ıska geçeceğini mi sanıyorsun? Ya da zamana karşı koyamayacağını ve günlük birliktelikle ister istemez körleşeceğini mi? Ya da sanki evlilik aşkı insanın hiç usanmadığı bir sonsuzluk tözüne sahip değilmiş gibi, bıkkınlığın daha çabuk çökeceğini mi? Bu öyle bir sonsuzluk tözüdür ki bazen bir öpücük ve şakayla, bazen kaygı ve titremeyle kazanır ve kazanmaya devam eder.[47]

46 *A.g.e.*, s. 545

47 *A.g.e.*, s. 685-686.

Tevfik Bey'in evli olduğunu biliyoruz ancak bu dolayımsızlığı yaşamadığını kazandan çıkan diğer gerçeklerle rahatlıkla anlayabiliyoruz. Çünkü karısını sevmemekte, sürekli aldatmakta ve evli olmaktan hiç hazzetmemektedir:

> Tevfik Bey'i hayretle dinliyordum. Bu eski İttihatçıyı hepimiz işinde gücünde ve biraz da eğlencesinde sanıyorduk. İşin garibi böyle idi de. O günlerde Tevfik Bey, ticaretine devam ediyor, yani mukadder bir iflâsa doğru çok muntazam bir şekilde yürüyordu. Karısını, tıpkı yirmi sene evvel olduğu gibi kıskançlıktan çıldırtıyordu. Üstelik de bu işleri görüyordu.[48]

Elbette bu noktada dikkatle baktığımızda böylesi bir evlilik esasında Wilhelm'in de eleştirmiş olduğu bir evliliktir. Çünkü Wilhelm'e göre böyle bir kişi hala estetik varoluş alanındadır çünkü umutsuzdur. Tanrısal olanı yakalayamamıştır ve umutsuzluğu bilinçli olarak, mutlak olarak seçmemiştir. Bunun söz konusu olabilmesi için yukarıda Wilhelm'in de bahsettiği gibi evlilikte tanrısal onayın söz konusu olacağı romantik aşkın vuku bulması gerekmektedir. Ancak Tevfik Bey karısına karşı oldukça kaba davranmaktadır ve ona herhangi bir aşk hissetmediği de aşikârdır. Reflektif çağın en büyük sorununun evlilik ve romantik aşkın yan yana gelememesi olduğunu söyleyen Wilhelm, tanrısallığın yitirilmesiyle evlilik kurumunun da yüzeysel bir şekilde ele alındığını tespit etmekte ve eleştirmektedir. "Böyle bir çağ aynı zamanda evliliği de bilincinde özümsedi ve kendini bir dereceye kadar evlilik hariç bırakılacak şekilde aşk taraftarı ilan ederken, bir dereceye kadar da, aşktan feragat edilecek şekilde evlilik taraftarı ilan etti."[49]

Böylelikle hala sorularımıza tatmin edici cevap alamamış olsak da Tevfik Bey'i en azından estetik varoluş alanında değerlendirebilme imkânına yeniden sahip olmuş oluyoruz. Çünkü bu alanda olmak sadece Johannes gibi bir baştan çıkarıcı olmak gerektiği anlamına gelmiyor, Don Giovanni örneği bunu kanıtlamaktadır. Elbette Don Giovanni hâlinden memnun ve Tevfik Bey hâlinden memnun değil ama yine de Don Giovanni'nin dolayımsız erotiğinin de ötesinde estetik varoluş alanı diyalektik olarak hem Wilhelm'in onaylayıcılığıyla hem de Johannes'in bakış açısıyla belirsiz olan ve kararsız olandır. Etik olandan yoksun olandır. Tevfik Bey her ne kadar evli olmuş olsa bile o, *kazanova* karakterini bir kenara asla koyamamıştır. "…fakat serin suya dudakları değer değmez, 'bu değil, muhakkak öbürüdür' diye daha kanmadan başkasına koşmuştu. Böylece soğuk rüzgârların doldurduğu bir arafta kendi vücudunu aramağa mahkum serseri ruh gibi tenden tene girmiş, hiçbirinde bir lahzadan fazla duramamış…"[50] Böylelikle

48 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 160.

49 Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, s. 588.

50 Tanpınar, *Huzur*, s. 212.

tezimize karşı sunduğumuz anti-tezimiz olan Wilhelm bizi yeniden tezimize götürmüştür. İşte bu yüzden Johannes gibi olamasa da Tevfik Bey Don Giovanni gibi olmuştur. O, yine tıpkı Johannes gibi müzikalite sayesinde ön plana çıkmış ve dolayımsızlığı yakalamaya çalışmıştır. "- Bu Tevfik Bey olur şey değil vallahi! Demek ilk önce seni bir âlâ sarhoş etti. Sonra Boğaz'ı musikimiz namına fethetti! Ne sevimli adam amma, değil mi? Sonra eski musikiyi de iyi bilir."[51] Tevfik Bey, tıpkı Wilhelm'in dediği gibi karar verip sahip olabilen değil, yalnızca Don Giovanni gibi fetheden bir karakterdir. Ancak Wilhelm'e göre

> İnsan fethederken, kendini boyuna unutur, sahip olurkense kendini hatırlar, nafile yere oyalanmak babından değil, olanca ciddiyetiyle. İnsan tepeye çıkarken, gözleri sadece başka bir şeyin üzerindedir, tepe aşağı giderkense, kendini gözlemek, gözlerini yer çekimi merkeziyle destek noktası arasındaki uygun ilişkinin üzerinde tutmak zorundadır.[52]

Dolayısıyla bu durum estetik varoluş alanında yer alan Tevfik Bey'i bir umutsuz yapmaktadır çünkü o kendini unutan bir karakterdir. "Sen aşkı belli bir yaşa ve birine karşı olan aşkı çok kısa bir zamana kısıtlıyor, ardından da tüm fetihçi tabiatlar gibi, deneyini tamamlamak için askere alıyorsun; lakin bu erotik aşkın sonsuz gücüne karşı çok derin bir leke sürüyor. Bu basbayağı umutsuzluk."[53]

Bu bağlamda anlıyoruz ki Tevfik Bey estetik varoluş alanında yer alan ancak hala anlayamadığımız bir sebepten dolayı çelişik davranan ve hâlinden memnun olmayan mutsuz ve umutsuz bir karakter olarak karşımızda durmaktadır. O hâlde Kierkegaard'da umutsuzluğun ne olduğuna ve bunun kendilikle olan ilişkisine değinmek yerinde olacaktır.

Umutsuzluk kaçınılmaz bir hastalıktır. "O muazzam bir üstünlüktür. Bu hastalık olasılığı insanın hayvan karşısındaki üstünlüğüdür ve bu üstünlük ona iki ayak üzerinde dik yürümekten bambaşka bir nitelik sağlar; zira sonsuz dimdikliğe veya yüceliğe, insanın tin olduğuna delalet eder."[54] Peki umutsuzluk insanı neden ayrı ve tinsel kılar? Öncelikle umutsuzluğun bir ilişki olduğu üzerinde durulmalıdır:

> İnsan sonsuzluğun ve sonluluğun, zamansalla ebedinin, özgürlükle gerekliliğin bir sentezidir, kısacası bir sentezdir. Sentez iki şey

51 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 185.

52 Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, s. 710.

53 *A.g.e.*, s. 720.

54 Soren Kierkegaard, *Ölüme Götüren Hastalık*, çev., Nur Beier, İstanbul: Alfa Yayınları, 2020, s. 19.

> arasındaki bir ilişkidir. Böyle bakıldığında insan henüz kendilik değildir.
>
> İkisi arasındaki ilişkide üçüncüsü negatif öğedir, ve ikisi ilişkiyle ilişkidedir, ve ilişkide ilişkiyle ilişkidedir; bu suretle ruhla beden arasındaki ilişki hükmüne tâbi bir ilişkidir. Buna karşılık eğer ilişki kendisiyle ilişkiselse, o vakit bu ilişki pozitif olan üçüncüdür ve bu da kendiliktir.
>
> Böyle kendisine ilişkin bir ilişki, bir kendilik ya kendisi tarafından belirlenmiş olmalıdır ya da bir diğeri tarafından kurulmuş olmalıdır.
>
> Şayet kendisine ilişkin bir ilişki bir başkası tarafından kurulmuş ise, o vakit ilişki hâliyle bir üçüncüdür, ama bu ilişki, bu üçüncü, o vakit yine bir ilişkidir, tüm ilişkiyi kurmuş olan kendine ilişkin ilişkidedir.
>
> Böyle türemiş, kurulmuş bir ilişki insanın kendiliğidir, kendisine ilişkin bir ilişkidir ve kendisine ilişkin ilişkide diğeriyle ilişkidedir.[55]

O hâlde umutsuzluk kendiliktir ve bu kendiliğin kendisi de bir ilişkidir. Bu kendilik benim tarafımdan kurulmadığı içinde kendim olmayı istediğimde doğal olarak bu ilişkiyi olumlamış olup umutsuzluğu yeniden olanaklı kılacağım; kendi olmayı istemediğimde de zaten doğal olarak bir kendilik ve kendi olmamaklık tayin etmiş olacağımdan yeniden umutsuz olacağım. Bu kendilik insan doğası ise ve kendilik umutsuzluk ise insan doğası gereği daima umutsuz olacaktır. "O hâlde umutsuzluk nereden gelir? Sentezin, içinde kendisine ilişkin olduğu ilişkiden, insanı ilişki hâline getiren Tanrı, tabiri caizse, elini onun üzerinden çektiği zaman, yani ilişki kendisine ilişkin olunca."[56]

Bu bilgiler ışığında Tevfik Bey'in neden umutsuz olduğuna odaklandığımızda aslında her şey açıklık kazanıyor. Tevfik Bey'i Tevfik Bey yapan şey onun bir kazanova olduğu gerçeğidir. Tevfik Bey bu noktada ikiye ayrılır: Kazanova Tevfik Bey ve evli Tevfik Bey. Tevfik Bey kazanova olduğundan evli bir Tevfik Bey olmak istemez. Bu da kendi olmayı istememektir. Kendi olmayı istemediği an bir kendilik ve kendiliğin zıttı tayin ettiğinden doğal olarak umutsuzdur. Tevfik Bey kazanova olduğunda ise yine umutsuzdur çünkü kendi olmayı istemekte ancak kendi olmayı isterken kendi olmayan bir kendilik tayin eder ve ikilik yani ilişki yeniden baş gösterir. Dolayısıyla Tevfik Bey yeniden umutsuzdur. Hatta evliliğinden mutlu olmadığı ve bir Kazanova olmayı istediği hâlde şu sözleri sarf eder:

55 *A.g.e.*, s. 17-18.

56 *A.g.e.*, s. 20.

> Nuran'ın dayısı bir gün laf arasında ona, bizim çapkın diye tanıdığımız ve her hangi bir ömür muhasebesini yaparken, yahut iflas etmiş bir hayalin tesiri altında kaçırdığımız eğlenmek fırsatları arkasından üzülürken kıskandığımız insanların çoğunun, 'bir kadını layıkıyla sevmek fırsatına ermemiş, yahut bu fırsatı kaçırmış insanlar olduğunu, onların peşinde koştukları bir keyfiyeti, bir ideali, aynı tecrübenin bir yığın tatsız tekrarıyla telafiye çalıştıklarını,' hülasa, kıskanılacak olanların Mümtaz gibi tek sevgi ile yaşayanlar olduğunu söylemişti.[57]

Kepçeyi tekrardan ve son bir kez daldırdığımızda Tevfik Bey'in şunu dediğini görüyoruz: "Bana benzemeyin, diyordu. Ben iki yol arasında kalmış bir insanım."[58] Bu noktada Tevfik Bey'i herhangi bir konuma oturtmak oldukça güç bir hal almaktadır. Çünkü hayatta ne yaparsa yapsın sürekli olarak yaptığı şeyin tam tersini mutlaka yapmakta ve bundan emin bir şekilde konuşmaktadır. Esasında bu Tevfik Bey'in içinde bulunduğu varoluşun gerçekliğini -dolayısıyla kendi benliğini- kavrayamamış veya kabul etmemiş olduğunu göstermektedir. Öyle ki bu durum onu sonluluk içerisinde kaybolmuş ironik bir karakter yapmaktadır. Bu noktada varoluşun ikili bir yapıda olduğunu idrak etmek oldukça önemlidir. Bu biri olmadan ötekinin de olmayacağı bir durumdur. Bu bağlamda Kierkegaard, İroni Kavramı'nda Sokrates örneği üzerinden henüz ilk eseri olmasına rağmen varoluşun ikili bir yapıda olduğunu idrak etmiş ve bu ikili yapının sonlu düzlemdeki karşılığına ironik olarak nasıl yaklaşılabileceğini ifade etmiştir. "İroni, öznelliğin bir belirlenimidir. İronide özne, olumsuz olarak özgürdür. Ona içerik verecek olan edimsellik yoktur; bu nedenle, mevcut verili edimselliğin onu bağlayacağı kısıtlamalardan uzaktır; ancak olumsuz olarak özgür ve bu şekilde gezgindir, zira onu bağlayan hiçbir şey yoktur."[59] Bu durum sonlu olanda ideal olanın kabul edilmemesi veya ebediyetin ilişkisinin hissedilmemesi anlamında Tevfik Bey'i yalnızca ironiye götürmektedir. Ancak bu diyalektiğin sonlu olana doğru yönelmediği durumların ulaşacağı diyalektik süreçler de farklılaşacaktır. "İroni hiçlikle oynanan sonsuz bir oyundur"[60] diyen Kierkegaard, esasında hiçliğe olan bu yönelimin bilinçli olarak merkezdeki tinin idrakiyle yapılması gerektiğini de imler. Çünkü varoluşun Kierkegaardcu diyalektiği sonlu olanı sonsuz olanla birlikte ele alır. Sonlu olanın sonsuzun yörüngesinden çıktığı bir durumun sağlıksız bir durum olduğunu dile getirir. İronik olanın hiçlikle olan bu oyununa karşılık *Kaygı Kavramı*'nda

57 Tanpınar, *Huzur*, s. 211.

58 Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, s. 89.

59 Soren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, çev., Sıla Okur, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, s. 289.

60 *A.g.e.*, s. 298.

bize kaygının nesnesi olan hiçliğe ironik olan durumdaki olumsuz özgürlük olanağının aksine olumlu özgürlük olanağının tasvirini yapar. Çünkü "Sonlu olanın sefaletine batmak istemeyen herkesin, sözcüğün derin anlamıyla sonsuz olanla mücadele etmesi gerekir."[61] Bu noktada esasında varoluşun sonluyu ve sonsuzu daima bir arada içeren diyalektiğinde sonlu olana takılıp sonsuz olanı unuttukça hiçliğe giden bir ironist olmamak imkânsızdır. Ancak sonsuzu hatırlayıp henüz daha ilk günah anında hiçliğe giden yolu belirleyip tinden uzaklaştıkça duyduğumuz o kaygının bizi biz yapan yani tinden, tanrısal olandan uzaklaştıkça tanrısal olanı ve varoluşu olumlayan hâli kabul etmemiz gerektiğini söyler. Çünkü kaygı insanoğluna atalarından kalmış bir mirastır. "Kaygı günahın nitel sıçramayla ortaya çıktığı nihai psikolojik durumdur."[62] Dolayısıyla ilk günah anında koşullanan şey insanın özgürlük olanağıdır. Bu olanaklılık hâli ise daima bir ya/ya da'dır. Sonlu olan ile sonsuz olan tez ve anti-tez arasındaki diyalektiğin varoluşun bütün yapısına işlemiş olmasıdır. Bu bağlamda "…olanaklılık açısından her şey eşit derecede olanaklıdır…"[63] Böylelikle varoluşun özü olan ikilik esasında bu ikiliği mutlak surette kavrayabilmektir. Bu da ancak olanağın nesnesinin ötesinde kişinin kendi benliğini bu varoluşu özünü kavrayarak anlayabilmesiyle mümkün olacaktır. "Öyleyse içe dönme, insanda ebedi olanın ebediliği ya da kurucu öğesidir."[64] Tevfik Bey içinde bulunduğu koşullarda tercih yapsa da yapmasa da esas mevzunun niceliksel olarak yapılan tercihler değil niteliksel olarak tercih yapabilme veya ya/ya da'nın olanağını kavrayabilme olduğunu anlamadığı sürece mutsuz ve umutsuz bir karakter olacaktır. Her insanda olduğu gibi Tevfik Bey'de de olan kaygı bu noktada yörüngesini kaybetmiş bir şekilde hiçliğe doğru batmaktadır. Oysa her halükârda kaygımız hiçliğe doğru genişleyecektir. İlk günahtan bu yana Kierkegaardcu anlamda tinden yani sonsuz olandan uzaklaşmaktayız. Ancak uzaklaşırken hala onun yörüngesinde kalarak uzaklaşırsak bütün varoluşun şartı olan ikili diyalektiği onaylamış ve olumlamış olacağız. O hâlde yapmamız gereken şey Kierkegaard'un felsefesine bütünlüklü bir şekilde bakmaktır. Bu felsefe bir *ya* ve bir *ya da* olarak değil direkt olarak *ya/ya da* hâlinde bütün bir şekilde ele alınmalıdır. Hem Johannes hem de Wilhelm bu bütünlüğün ciddi bir bilinçle kavranabileceğini ifade eder. Johannes'e göre ya/ya da şudur: "Evlen, pişman olursun; evlenme, buna da pişman olursun; evlen ya da evlenme, ikisine birden pişman olursun; evlensen de evlenmesen de her ikisinde

61 Soren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, çev., Türker Armaner, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2013, s. 161.

62 *A.g.e.*, s. 90.

63 *A.g.e.*, s. 156.

64 *A.g.e.*, s. 150.

de pişman olursun."[65] Burada önemli olan, örneğin kendisi değildir. Ya/ya da'nın çürütülemezliğidir. Johannesçi bu ya/ya da'yı Aristoteles'in *modus tollendo ponens* mantığına göre şöyle açıklayabiliriz:

Ayşe ya pikniğe gidecektir ya da sinemaya gidecektir.

Ayşe sinemaya gitmeyecektir.

O hâlde pikniğe gidecektir.

Yukarıdaki Aristoteles'in modus tollendo ponens'ine bir örnektir. Şimdi bu örneği Kierkegaard'cu bir şekilde yeniden ele alalım:

Ayşe ya pikniğe gidip pişman olacaktır ya da sinemaya gidip pişman olacaktır.

Ayşe sinemaya gitmeyip pişman olacaktır.

O hâlde pikniğe gidip pişman olacaktır.

Bu durum bize şunu gösteriyor: Ayşe Aristoteles mantığında neyi seçerse sonuç seçimine göre farklılık gösteriyor. Ancak Kierkegaard felsefesine göre neyi seçerse seçsin sonuç hep aynı oluyor. Çünkü Ayşe sinemaya gitme kararı verdiğinde aklında pikniğe gitme olasılığı olacak ve acaba pikniğe gitseydim nasıl olurdu diye düşünüp diğer seçeneğin yarattığı olasılıkları merak edecekti. Bu yüzden nihayetinde keşke pikniğe gitseydim deyip seçiminden pişmanlık duyacaktı. Ancak Ayşe pikniğe gitmiş olsaydı bu sefer yine aynı şey olacak ve acaba sinemada hangi filmler oynuyordur, gitseydim çok keyif alır mıydım diye meraklanacaktır. Nihayetinde keşke sinemaya gitseydim deyip yeniden pişman olacaktır. Hayatın kendisi ya/ya da'larla doludur. Pişmanlık kaçınılmazdır. Johannesçi tutumda hangi kararı verirsek verelim tez ve anti-tez daima yan yana olacaktır ve herhangi birini seçmek diğerini arzulamayı beraberinde getirecektir. Tez ve anti-tez sürekli yer değiştirip ikiliği baki kılacaktır. Dolayısıyla hayatı bu ikilik perspektifinde görmek gerekmektedir.

Wilhelm'e göre ise "Ya/ya da'nın kelimenin tam anlamıyla söz konusu olduğu her yerde etik olanın da rol oynadığından daima emin olunabilir. Kesinlikle tek mutlak ya/ya da, iyiyle kötü arasındaki seçimdir ama bu da mutlak olarak etiktir."[66] Bu noktada seçim mutlak olarak ya/ya da'yı seçmek olacaktır. Bu başarıldığı takdirde tez ve anti-tez yan yana kabul edilmiş olacaktır. Öyle ki her seçimin niteliği ve niceliği, mutlak olarak ya/ya da'nın seçilmesiyle yani iyi ile kötü arasındaki farkın mutlak olarak seçilmesiyle (burada kastedilen iyi ile kötü arasındaki fark esasında tez ile anti-tez arasında bir fark olduğu

65 Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, s. 89.

66 *A.g.e.*, s. 750.

dolayısıyla ikiliğin olduğunu olumlama anlayışını imler) ortadan kalkar. "Bu seçim vasıtasıyla ben esasen iyiyle kötü arasında bir seçim yapmam, ama iyiyi seçerim ama iyiyi seçerken *eo ipso* iyiyle kötü arasında seçimi seçiyor olurum. Başlangıçtaki seçim onu takip edecek her bir seçimde ilelebet mevcut kalır."[67] Böylelikle seçimin niteliği ve niceliği ortadan kalkar.

Wilhelm'in seçimi ön plana çıkaran anlayışı hem yukarıda değinmiş olduğumuz gibi doğası gereği umutsuz olan kendiliğin formu hem de bu kendiliğin bünyesinde bulunan pişmanlık ile mümkün olmaktadır. Çünkü bu kendilikten Tanrı elini çekmiştir yani bir bakıma cennetten, Tanrı katından düşmüştür insan. Ancak kendiliğe dönmeyi arzuladığımda bu kendiliğin umutsuzluğunu bilinçli bir şekilde seçerim. Çünkü bu kendiliği pişmanlıkla seçtiğimde kendiliğin ilişkisini yani diyalektiğini ve ikili yapısını olumlamış olurum ki bu ikili yapı esasında tez ve anti-tezdir. Yani ya/ya da'dır.

> … o zaman kendimi sadece suçlu olarak seçtiğimde mutlak surette seçmiş olurum ve oğula devrolan şey babanın suçu bile olsa, o bunun için de pişmanlık duyar, zira sadece bu yolla kendini seçebilir, kendini mutlak olarak seçebilir ve gözyaşları her şeyi onun için silip götürecek de olsa, o pişmanlık duymayı sürdürürdü, zira sadece bu yolla kendini seçebilir. Kendiliği adeta kendi dışındadır ve elde edilmesi lazımdır ve pişmanlığı onun buna olan aşkıdır, çünkü bu onun ebedi Tanrı'nın *elinden** mutlak olarak seçtiğidir.[68]

Modern dönemde bilhassa Hegel felsefesinde aklın tanrılaşıp her şeyi tekleştirmesi bireyi öldürmekte ve kişi seçim yapamamaktadır. Oysa insan olmak bir ikiliktir ve bu ikilik diyalektiktir. Bu diyalektik ise devinim yani oluştur ki bu oluş da esasında varoluşun kendisidir. Birey bu diyalektiği kavradığı sürece, kendiliği seçebilmeyi bir görev addederek kendiliği olumlayacaktır. Çünkü daha önce de belirttiğimiz üzere modern düşünce insan zihnini sonlu ve sonsuz problemine göre ele almıştır. Bu problem esasında bir paradokstur ve bu paradoks hayatın, varoluşun bizzat kendisidir. Eğer bu paradoksu yani kendiliği olumlarsak hem tanrısal olanı hem de sonlu olanı bir arada ele alıp olumlamış olacağız. İkisi de ayrı ayrı düşünülemeyecek bir gerçektir. Çünkü birbirlerini olumlayıp olumsuzlayarak varlıklarını olumlarlar.

Wilhelm'in öne sürdüğü bu ya/ya da, seçimle mümkün olmaktadır. Johannes mutlak terk ediş de diyebileceğimiz bir yolla ya/ya da'yı olumlarken

67 *A.g.e.*, s. 811.

* Vurgu bana aittir.

68 Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, s. 809.

Wilhelm mutlak seçim yoluyla olumlar. İkisi de her halükarda aynı şeyi farklı yollarla yapar. Zaten *Ya/Ya da* metninin esas amacı okurun herhangi birini seçmesi değil diyalektiği bireyin varoluşunda görebilmesidir. Wilhelm ve Johannes, tez ve anti-tez veya anti-tez ve tezdir. Bu hiç fark etmez. Bizim amacımız ya/ya da'yı bütün bir şekilde görüp idrak edebilmek ve bunu da tez ile anti-tezi hayatın ve varoluşun içinde yani bunun en temel yuvası olan bireyde, insanda görebilmektir.

İşte Tevfik Bey bu yüzden mutsuz. Önemli olan esasında Tevfik Bey'i estetik veya etik varoluş alanında tanımlamak değildir. Önemli olan onun estetikte veya etikte olması da değildir. Önemli olan Tevfik Bey'i Tevfik Bey yapan alanın ne olduğunu Tevfik Bey'in idrak etmesi ve bu alanda ya/ya da'yı buna göre olumlamış olmasıdır. Bunu yapmadığı için ve insan doğası gereği bu ya/ya da'ya ait olduğu için iki yol arasında kalmış bir adam olduğunu söyler ama bunun yüceliğini idrak edemez. Ettiği an devinimi olumlamış olacaktır. Dolayısıyla bölümümüzün başlığında imlemiş olduğumuz gibi Tevfik Bey'in ilineksel veya özsel olarak neden böyle bir karakter olduğu sorusunun herhangi bir önemi yoktur. Bu sorular yalnızca bir üç nokta kadar önem arz eder. Önemi olan tek şey ya/ya da'yı idrak edebilmektir. Tevfik Bey'in bunu idrak edebilmesidir. Bu noktada şu kısım Tevfik Bey hakkında söylediğimiz her şeyi harika bir şekilde özetlemektedir:

> … fakat serin suya dudakları değer değmez, 'bu değil, muhakkak öbürüdür' diye daha kanmadan başkasına koşmuştu. Böylece soğuk rüzgârların doldurduğu bir arafta kendi vücudunu aramağa mahkum serseri ruh gibi tenden tene girmiş, hiçbirinde bir lahzadan fazla duramamış …[69]

Böylelikle anlamış oluyoruz ki Tevfik Bey esasında ya/ya da'yı idrak edemediğinden dolayı mutsuz bir karakter olarak estetik varoluş alanında karşımıza çıkmaktadır. Nihayetinde sorduğumuz neden sorusunu Kierkegaard'un diyalektiğinin bütünlüklü hayat görüşüyle ortadan kalkarak cevap bulduğunu görmüş oluyoruz.

Sonuç

Modern dönemde makinalaşmış insanın kendi benliğini keşfetmesi problemli bir konu olarak sürekli tartışılmaktadır. Çalışmamızın başında doğanın ve edebiyatın interaktif yani edimsellik gerektiren bir yapıyı haiz olduğunu belirtmiştik. Bu bağlamda benlik ve varoluş birbirinden ayrı düşünülemeyeceğinden kişinin kendini bulması varoluşu idrak etmesiyle eş değer bir konuma çıkmaktadır. Ancak günümüz modern dünyasında fab-

69 Tanpınar, *Huzur*, s. 212.

rikalaşmış-makineleşmiş insanın hem benliği hem de varoluşu bir kenara attığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Tevfik Bey ile şunu anlıyoruz ki o, bize tutulan bir ayna gibidir. Kendi benliğinin ve hayatın dolayısıyla her şeyin ve bütün varoluşun ikili yapısını sürekli deneyimlemektedir. Tanpınar'ın Tevfik Bey'i, bu yüzden oldukça dikkat çekici ve hayret uyandırıcı bir karakterdir. Çünkü ikili yapıyı idrak etmiş veya etmemiş olan romandaki her karakter ve bizler de zaten doğamız gereği umutsuzuz. Tevfik Bey spesifik özelliklerle bu umutsuzluğu bize gösterdiğinden onu bir ayna olarak alımlamamak mümkün değildir. O ya/ya da'nın zaten içinde bulunduğumuzu, yalnızca bunu fark etmemiz gerektiğini bize göstermeye çalışan toplumsal bilinçdışının sanatkârdaki yansıması gibidir. Tanpınar içinde bulunduğu modern dönemin aurasını sanatkârın metafizik yeteneğiyle buluşturup bize kazandırmıştır. Böylelikle her dönemde onun her eserindeki her karakteri, yansımasında kendimizi gördüğümüz bir ayna olarak almamız mümkün hale gelmiştir. Bu çalışma aynanın Tevfik Bey tarafından kendimize bakabilmemizi amaçlamıştır. Böylelikle aynada kendimizi gördüğümüzde ya/ya da'yı da bilinçli olarak görmüş olmaktayız. Dolayısıyla tekil anlamda Tevfik Bey'in varoluşun paradoksuna evet deyip bunu kabul etmesi veya hayır deyip etmemesi onun problemi olmakla birlikte tümel anlamda da bizim problemimizdir. Ancak unutulmamalıdır ki Kierkegaard felsefesi bağlamında hangi seçenek seçilirse seçilsin sonuç daima pişmanlık olacaktır.

KAYNAKÇA

Copleston, Frederick. *Felsefe Tarihi: Alman İdealizmi*. Çev., Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 2010.

_____, *Felsefe Tarihi: Nihilizm ve Materyalizm*. Çev., Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 1998.

Descartes, Rene. *Meditasyonlar: Metafizik Üzerine Düşünceler*. Çev., Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.

Eskin, Şerif. *Zaman ve Hafızanın Kıyısında: Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

Gadamer, Hans-Georg. *Hakikat ve Yöntem*. Çev., Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.

Hannay, Alastair. *Kierkegaard*. Çev., Nur Nirven. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2013.

Hegel, G.W.F. *Din Felsefesi Dersleri*. Çev., Doğan Naci Kadıoğlu. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2018.

Jaspers, Karl. *Felsefe Konuşmaları: Felsefeye Giriş*. Çev., Abdurrahman Aliy.

İstanbul: Pinhan Yayınları, 2019.

Kant, Immanuel. *Arı Usun Eleştirisi.* Çev., Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 2015.

Kierkegaard, Soren Aabye. *Ya/Ya Da*. Çev., Nur Beier. İstanbul: Alfa Yayınları, 2020.

_____, *Korku ve Titreme*. Çev., Nur Beier. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2021.

_____, *Tekerrür*. Çev., Nur Beier. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2020.

_____, *Ölüme Götüren Hastalık*. Çev., Nur Beier. İstanbul: Alfa Yayınları, 2020.

_____, *İroni Kavramı*. Çev., Sıla Okur. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009.

_____, *Kaygı Kavramı*. Çev., Türker Armaner. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2013.

_____, *Günlüklerden ve Makalelerden Seçmeler*. İstanbul: Anka Yayınları, 2005.

Nehamas, Alexander. *Edebiyat Olarak Hayat: Nietzsche*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Doğubatı Yayınları, 2016.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Tragedyanın Doğuşu*. Çev., Mustafa Tüzel. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016.

_____, *Zamana Aykırı Bakışlar-Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*. Çev., Mustafa Tüzel. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2018.

Schopenhauer, Arthur. *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*. Çev., A. Onur Aktaş. Ankara: Doğubatı Yayınları, 2020.

Şimşon, Elis. "Sunuş", Soren Kierkegaard. *Ya/Ya Da*. Çev., Nur Beier. İstanbul: Alfa Yayınları, 2020 içinde.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

_____, *Sahnenin Dışındakiler.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

_____, *Yaşadığım Gibi*. Haz., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa.* Haz., İnci Enginün, Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.

Tanpınar'ın Poetikasındaki Yılan Metaforu Üzerine Fenomenolojik Bir Yorumlama Denemesi

Tuba Yılmaz

Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar, eserlerinin çok anlamlı, çok katmanlı, entelektüel arka planının derin olması hasebiyle defalarca okunup her okuyuşta kendisinde yeni bir şeyler bulunabilecek ender isimlerdendir. Yaşadığı coğrafyadaki önemli kişilerin yanı sıra Batı dünyasından Paul Valéry, André Malraux, Marcel Proust, Martin Heidegger, Friedrich Hegel, Henri Bergson, Sigmund Freud, Gaston Bachelard, Charles Baudelaire ve Paul Cézanne gibi fenomenolojiden etkilenmiş, kendi yorumuyla yeni bir fenomenolojik bakış geliştirmiş ya da alanında bu felsefi yaklaşımın öncüsü olmuş isimlerin tesirinde kalmıştır. Bu durum, Tanpınar'ın eserlerini fenomenolojik yöntemlere dayanarak inşa ettiği anlamına gelmez elbette. Lâkin şu bir gerçek ki bilerek ya da bilmeyerek, Tanpınar'ın adı geçen kişilerin tesiriyle teşekkül eden eserlerinin hemen hepsinde sıradan felsefi bir yaklaşımdan ziyade fenomenolojik yaklaşımın izleri gözlemlenebilmektedir. Bu durum bizi, onun eserlerini fenomenolojik eleştiri yöntemiyle değerlendirmeye teşvik eder niteliktedir. Öte yandan, herhangi bir yazarın eserlerini fenomenolojik yaklaşımla incelemek için böyle bir ilişkiselliğin/etkileşimin söz konusu olması da zaten gerekli değildir. Yaptığımız değiniler, Tanpınar'ın bu açıdan değerlendirmeye elverişliliğini vurgulamak üzeredir.

Bilindiği gibi rüya, musiki, resim, zaman, mekân, deniz gibi kavramlar onun estetiğinin temel yapıtaşları arasında yer alır. Diğer taraftan, bu kavramlara şairin poetikasında önemli bir yer tutan yılan metaforu da ilave edilebilir. Üzerinde çok fazla durulmamış olan yılan metaforu, bize göre fenomeno-

lojik yöntemle açıklanmaya muhtaçtır. Şöyle ki Tanpınar'ın *şiir nedir* sorusuna karşılık "o, bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temaşasından doğan bir mükemmeliyettir"[1] cevabı, salt düşünceyle açıklanamaz. Ancak fenomenolojik yöntemi merkeze alarak yılana soracağımız; yılan kendini "yaşam dünyasında" *nasıl* gösterir, "özne" ve "öteki" nasıl konumlanır, yukarıdaki şiir tanımında "nesnenin kendisi" olan yılan mı, şair mi, şiir mi (*kim*)dir? gibi sorular "yılan gerçeğini" bulmamızı sağlayabilir.

Fenomenolojik çalışma insanların ne düşündüğünü bilmeyi değil, *şey*lerin gerçeklerinin ne olduğunu bilmeyi amaçlar. Dolayısıyla maksat, Tanpınar'ın ne düşündüğünden ziyade, nesne olarak ortaya konulan şeyin bizi götüreceği menzildir. Bir fenomen olan yılana ulaşabilmek için öncelikle ana hatlarıyla fenomenolojinin tarihi süreçte teşekkülüne kısaca değinmek gerekir. Felsefe tarihinde XX. yüzyıla damgasını vuran fenomenolojik hareket, Edmund Husserl'in (1859-1938) fenomenolojisinden çok daha fazlasıdır. "Fenomenoloji" kavramının ilk defa Johann Heinrich Lambert'in *Neues Organon* (1764) başlıklı eserinde geçtiği görülmektedir.[2] Bu terime yüklenen anlam ilk kullanımından günümüze kadar yazardan yazara farklılık gösterir. Edmund Husserl dışında fenomenolojiyi ilk kullanan yazarlardan hiçbiri onu belli bir düşünme yöntemini nitelemek için kullanmamıştır. Husserl "fenomenoloji" sözcüğünü bu anlamda kullanan ilk düşünürdür.

Aslında felsefe için yeni ve radikal bir gelişme olan fenomenolojinin tohumları XVIII. yüzyıla, Immanuel Kant'ın (1724 -1804) *kendinde şeylerin* (ding an sich) *numen* (noumenon) dünyası ile duyularımız aracılığıyla deneyimlenen fenomenal gerçeklik dünyası arasındaki ayrımına kadar uzanabilir. Kant'ın ortaya koyduğu felsefi görüşte, fenomenin ötesinde bilinemez ve tanımlanamaz "gerçeklik" ve "gerçek bilgi" mevcuttur. Bilginin imkânı ya da imkânsızlığına yönelik düşünceler çerçevesinde, *özne*nin ilişki kurduğu nesnenin görüntüsünün ardındaki gerçek özünü tanımlama çabası olan *numen*, somutun ifade bulduğu *fenomen*in karşıtı olup, varoluşsal özü ifade eder.[3] Burada akıllara neden Kant'a rağmen Husserl'in fenomenoloji-

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 13.

2 Ayrıca bu sözcüğe Kant'ın *Metaphysische Anfangsgrude der Naturwissenschaft* (1786), Hegel'in *Phanomenologie des Geistes* (1807), Renouvier'nin *Fragments de la phikosophie de Sir W. Hamilton* (1840), *Hamilton'ın Lectures on Logic* (1860), Amiel'ın *Journal in Time* (1869), E. Von Hartmann'ın *Phanomenologie des sittlichen Bewusstseins* (1879) adlı eserinde ve başka eserlerde de rastlanır.

3 Immanuel Kant'ın fenomenolojik anlayışı hakkında detaylı bilgi için bkz. *Phenomenology on Kant, German Idealism, Hermeneutics and Logic*, ed., Joseph J. Kockelmans, Springer, 2000.

nin kurucusu olduğu sorusu gelebilir. Kant'ın felsefesi bize bilmenin insanî bir eylem olarak insanın zihinsel sınırlarında gerçekleştiği bilgisini sunar. Ona göre "biz bir şeylerin bilgisine sahibizdir, ancak bu bilgi bildiğimiz *şey*in kendisi değil, bizde olan şeydir. Bu bizde olan şey, şeyin kendisinden kaynaklanmakla birlikte varlığı bizde bulunur."[4] Kant'a göre, *şeylik* kavramı dâhil, şeyi şey yapan her şey bizim zihnimizin uzay-zaman iç görüsünde ortaya çıkan bir kategoridir. Kısaca, bilgimiz şeye/bilinene değil, bize/bilene tabidir. Gerçek olan fenomen, *kendinde şey* ise hakkında konuşulmayacak tanrısal bir bilinmezliktir. Kant'ın bu yaklaşımıyla hakikat arayışı anlamını yitirir, ampirizm ve pozitivizm yaygınlaşır. Pozitivizmin her alana hükmedecek hâle gelmesiyle felsefenin alanı daralır ve böylelikle bilimin, buna paralel psikolojizmin alanı genişler. Kant'ın ardından XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyılın başlarına kadar Husserl'in *Avrupa'nın Krizi* ya da *Bunalım* olarak tanımladığı bilimsel düşünce tıkanıklığı baş gösterir.

Edmund Husserl, pozitivizm ile daralan felsefenin alanını genişletmek, felsefeye eski itibarını kazandırmak için Kant'ın fenomen kavramıyla bilgiye çizdiği sınıra geri döner ve zihin yerine bilinci merkeze alır. Husserl, Kant'tan farklı olarak bilgi-tecrübe-bilinç-zihin kavramlarını birbirinden ayıran fenomenolojik hareketi geliştirir. Ona göre, "şeyler kişiyle/bilenle ilgilidir ama bunlar temelde zihnin değil, bilincin konusudur."[5] Zihni öne çıkaran yaklaşımı reddeden Husserl, bilincin neden – sonuç (somut) çıkarımı üzerinden bilimsel açıklamasına karşı çıkar. Zihin, deneyimine imkân veren uzay-zaman iç görüsü ve kategorilerden arınmış bir şeye nüfuz edemez. Kant için "kendinde şey" *hiçlik* anlamı taşır. "Husserl, şeyin tüm zihinsel alanlardan arındığında geriye kalanın *öz* olduğunu ve *öz*ün bilincin konusu olduğunu ve bilinç tarafından kavrandığını savunur. Husserl'de *öz*ün mutlaklığına ilişkin kesin bir bilgi yoktur, *öz* doğrudan bilincin yaratımıdır."[6] Gerçekliğin kendiliği zaten yoktur, *öz* de bilinçtedir. Özler pozitif ya da ampirik olmadığı gibi doğa biliminin konusu da değildir. Özetle, pozitivizm ve onun getirdiği sonuçlarla arka plana atılan bilinç, öz ve metafizik Husserl'in Kant'tan aldığı "fenomen" kavramıyla oluşturduğu fenomenolojik hareketle öne çıkmaya, felsefe içinde sorgulanıp, değer bulmaya başlar. Husserl fenomenolojisi *öznelcilik* ve *usdışıcılık* karşısında varlık göstermiştir. Husserl'den günümüze değişmeyen fenomenolojinin "bilgi üstüne, bilmenin bilgisi üstüne bir düşünme çabası olmasıdır."[7] Genel anlamda

4 Shaun Gallagher, *Phenomenology*, UK: Palgrave Macmillan, 2012, s. 23.

5 Jeffrey Yoshimi, *Husserlian Phenomenology A Unifying Interpretation*, USA: Springer, 2016, s. 16.

6 Dan Zahavi, "Husserl and the 'absolute'", *Philosophy, Phenomenology, Sciences, Phaenomenologica*, V. 200, 2010, s. 77.

7 Jean- François Lyotard, *La Phénoménologie*, Fransa: Presses Universitaires de France,

bir yöntem olarak fenomenoloji, *fenomenlerin* yani bilince görünen *şey*in bir diğer ifadeyle "verilmiş" olan şeyin incelenmesidir. Birçok bilimsel alanda yeni yöntemlerin gelişmesine vesile olan fenomenoloji, insan bilimlerinin çeşitli alanlarındaki hemen hemen tüm orijinal teorilerden etkilenen edebiyata da nüfuz etmiştir.

I. Edebiyat Eleştirisinde Fenomenolojik Yöntem

Fenomenoloji hakkında en dikkate değer şey, Platon'dan günümüze Batı felsefesinin gidişatını tamamen tersine çevirmiş olmasıdır.

> Fenomenolojinin büyüleyici yanı birçok yönden Platon'a alternatif bir yol izlemesidir. Onun mağara benzetmesinden bu yana felsefe, bilincin temsili teorisi olarak adlandırılan şeyle rasyonalist ilişkiyi sürdürür. Bu temsil (Representational Theory of Consciousness)[8] teorisi, gerçekliğe eksik erişimimizin olduğunu, çünkü duyularımızın gerçek olanın bir temsilini yarattığını ve bu yüzden gerçekliği kaçırdığımızı, duyularımızın bize gerçeğin çarpık, kişiselleştirilmiş bir versiyonunu verdiğini iddia eder.[9]

Esasen Husserl'in Platon'un mağarasına kadar geri gidişi ve ona yönelik sorgulayışı, René Descartes'ın çalışmasında kıvılcımı atılan *zihin-beden* ayrımının gerçek başlangıcıdır denilebilir. Bu ayrıma kadar Batı'da her alanda ve her anlamda "kaderine rıza gösteren" bir anlayış yaygındı. "Batı felsefi geleneğinde insanlığın nesnel gerçeğe erişmesinde *trajedi* duygusu hâkimdi. Bu nedenle nesnel gerçekliğin zavallı bir kopyası olarak değeri düşürülmüş salt görünüşler mağarasında sıkışıp kalan bir felsefe [ve edebiyat eleştirisi] üzerinden hareket ediliyordu."[10] Buna karşın fenomenoloji farklı bir yaklaşımı esas alır ve adeta insanlığı Platon'un mağarasından çıkarır.

Fenomenolog, öznel deneyim dünyasının değerini düşünmek yerine onu inceler. Husserl'in fenomenoloji ile yapmaya çalıştığı şey, öznel olanın nesnel bir incelemesini yapmaktı. Bilincin özünü, özelliklerini ve yapılarını belirlemek için sistematik yansımayı kullanarak bilinçten bir bilim yapmak istiyordu. Husserl, platonik temsile bilinç teorisi yerine yönelimsellik/niyetlilik (intentionality) adı verilen alternatif bir teori sunar. Bu terim aslen

1954, s. 32.

8 Bu teori hakkında birçok makale mevcut. Konuya dair toparlanmış bilgi ve geniş kaynakçaya ulaşmak için bkz., https://plato.stanford.edu/entries/consciousness-representational/.

9 Ted Toadvine, "Leaving Husserl's Cave? The Philosopher's Shadow Revisited", *Merleau-Ponty's Reading of Husserl,* Springer, V. 45, 2002, s. 86.

10 Wade Kenney, "The Phenomenology of the Disaster: Toward a Rhetoric of Tragedy", *Philosophy & Rhetoric*, Penn State University Press, 39/2, 2006, s. 118.

skolastik Orta Çağ hatta Aristoteles geleneğinden gelir ve Husserl'in hocası Franz Brentano tarafından yeniden diriltilir. Husserl bu kavramı alır ve onu fenomenolojisinin temel taşı yapar. Niyetlilik genellikle "hakkında olma" (aboutness) olarak özetlenir. Bu, bilincin izole edilebilecek bir şey olmadığı gerçeğiyle ilgilidir; bilinç her zaman bir şey hakkındadır. Deneyimlerinin içeriğiyle her zaman bir tür ilişki ve etkileşim içindedir.

Husserl'in fenomenolojik yaklaşımında yönelimselliğin ardından metot olarak kullandığı ilk adım parantezleme (bracketing) veya alternatif olarak fenomenolojik indirgemedir (epoche- epokhe/reduction).[11] Bunu gerçekleştirirken, misal ateş fenomenine yaklaştığımızda, tüm filtreleri ve tüm yargıları bir kenara bırakmaya çalışırız. Olayı en ham biçimine indirgeyerek yangın deneyimine odaklanırız. Böylece bilinç, "hakkında olma" ile ateş fenomeniyle olan ilişkisine geri döner. Olgu (süreç), bu parantezlemeden geçtikten ve onu ham biçimine indirgedikten bir sonraki aşamada, eidetik indirgeme (eidetic reduction) gündeme gelir. Eidetik, Platon'un metafizik formları veya fikirleri için kullandığı kelimeyle aynı olan Yunanca *eidos* kelimesinden gelir. Bu indirgemenin amacı, olgunun özünü bulmaktır. Bu, fenomenologun, fenomenin temel özünün ne olduğunu anlamak için fenomenin tüm olası özelliklerini değiştirdiği, hayali varyasyon (imaginary variation) olarak bilinen bir teknik kullanarak yapılır.

Fenomenolojik redüksiyon; gündelik hayatımızda içinde bulunduğumuz *doğal tavrın*[12] aşınması, düşünsel bir tavra geçilmesi anlamına gelir.

11 Husserl "indirgeme" (reduction) ve epokhe kavramlarını birbirleri yerine kullanır. Epokhe paranteze alma, indirgeme ise dikkatimizi fenomenlerin bilinçte görünme şekline yönlendirmemiz anlamındadır.

12 Yaşam-Dünyası: Yaşanan deneyimin dünyası olarak yaşam-dünyası fikri, Husserl'in, en son ve büyük ölçüde ölümünden sonra yayımlanmış olan *Avrupa Bilimlerinin Krizi ve Transandantal Fenomenoloji* adlı çalışmasından türetilen bir kavram olup, Husserl tarafından, "doğrudan deneyimin dünyası", "hâlihazırda orada" olan, "önceden verilen" dünya, "doğal, asli tutum" içerisinde kavranan dünya ve "orijinal doğal yaşam"ın dünyası şeklinde tasvir edilir. Husserl, (1) Greklerden ödünç alınan, yaşama yönelik teorik tutumumuz ile (2) tüm kuramlaştırmaların kendisine dayandığı ve kendisi yoluyla tüm kuramlaştırmaların nihai olarak türetildiği yaşama yönelik doğal, teori öncesi tutumumuz arasında eleştirel tarihsel ve fenomenolojik bir ayrım yapar. Söz konusu ayrımın amacı ise birbirinden ayrılıp teknikleşmek suretiyle kaynaklarına yabancı, yabancılaşan modern bilimleri tekrar kaynaklarına geri götürmektir. İşte Husserl'in, teori öncesi bir tutum içerisinde, temelde sezilebilen bir evren, asli bir açıklıklar alanı olduğunu vurguladığı yaşam-dünyası, kendine yönelik bilincin algıda açığa verdiği "kendinde şey" olup, dolayımsız mevcudiyet içinde deneyimlenen ve sezginin bütün diğer tarzlarının ise söz konusu "kendinde şeyin" bir tezahürü olduğu bir dünya olarak gerek Avrupa bilimlerinin gerekse Avrupa insanlığının içine düştüğü krizi önleme niyetiyle geliştirilmiş fenomenolojik bir kavramdır. Kasım Küçükalp, *Husserl*, İstanbul: Say Yayınları, 2006, s. 186.

> Fenomenolojik redüksiyon, epistemolojik normları ortaya koyar. Örneğin, tikel bir bilme veya salt duyuya ait doğal bir bilginin fenomenolojik çözümlere girmemesi gerektiğini ısrarla vurgulamıştır. Husserl bu bilgi türlerini askıya alan, devre dışı bırakan bir usul olmadan fenomenoloji yapamayacağımızı belirtir.[13]

Felsefenin alanını genişletmek için başlayan fenomenolojik hareket, zamanla özellikle Cenevre eleştiri okulunun öncülüğünde edebî metinlere yeni yaklaşımların geliştirilmesine katkı sağlar. Edebiyat teorisi içerisinde fenomenoloji iki şekilde gelişir. Bunlardan ilki yazarın, diğeri okuyucunun bilincine odaklanır. Cenevre okulu 1930'larda İsviçre'de ortaya çıkmıştır ve Georges Poulet'nin (1902-1991) çalışmalarının öncülüğünde fenomenoloji, edebiyat sahasında biçimlenmeye başlamıştır. XX. yüzyılın ortalarında yaygın olan edebiyat eleştirisi arasında Cenevre okulu, yazar odaklı edebiyat görüşü ve metnin dilsel ortamına kayıtsızlığıyla nadir görülen bir örnektir. Cenevre eleştirmenleri metni yazarın bilincinin somutlaşması olarak algılamışlardır. Poulet, okuma ediminin kendini "yabancı" bir bilince açma süreci olduğunu savunur: "[Okuma ediniminde] rasyonel bir varlığın, bir bilincin farkındayım; bir başkasının bilinci karşılaştığım her insanda otomatik olarak varsaydığımdan farklı değil. Bu durumda bilinç bana açıktır, beni karşılar, kendi içime bakmamı sağlar."[14]

Husserl'in gerçek nesneyi ve onunla ilgili tüm varsayımları "parantez içine alma"sının ardından, Cenevre eleştirmenleri edebî eserin tarihsel bağlamını, yazarını, (biyografik yazarı), üretim koşullarını ve okuyuculuğunu parantez içine aldı, hatta görmezden geldi ve sadece metin üzerinde yoğunlaştı. Ancak metnin kendisi yazarın bilincinin saf bir düzenlemesine indirgendi.

> Cenevre okulunun geleneksel, biyografik yaklaşımdan ayrıldığı ve modernist teknikleri kullandığı nokta şudur: Cenevre eleştirmenleri yazarın biyografisine atıfta bulunmazlar, aslında metnin dışındaki hiçbir şeye atıfta bulunmazlar. Onlara göre, bir metnin tüm üslupsal ve semantik (anlamsal) yönlerinin karmaşık bütünlüğü, birleştirici bir özü, yani yazarın bilincini yansıttığından eleştirmen, dışsal bir şeye değil, yazarın bilincinin kendilerini eserin kendisinde gösteren (tezahür eden) yönlerine dayanmalıdır. Cenevre eleştirmenleri bu bilincin "derin yapıları" ile ilgilenirler. Bu nedenle belirli bir yazarın tüm eserlerini birlikleri avlamak için incelerler. Ayrıca bir yazarın gerçekliğe yönelttiği temel kavrayış türü olan *cogito*yu karakterize etmeye girişirler.[15]

13 Dermot Moran, *Edmund Husserl: The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction*, UK: Cambridge University Press, 2011, s. 147.

14 Georges Poulet, "Phenomenology of Reading", *New Literary History*, 1969, s. 54.

15 J. Hillis Miller, "The Geneva School", *Critical Quarterly*, V. 8, 1966, s. 310.

Cenevre okulunun fenomenolojik eleştirisi "yazarın zaman ve mekânı deneyimleme biçimi, ben ve öteki arasındaki ilişkiyi kurma biçimi, maddi dünyayı algılama biçimi" gibi konulara odaklanır. Fenomenoloji, edebiyat teorisi üzerinde bir başka şekilde etkisini göstermiştir. Örneğin, Almanya'daki Constance Üniversitesi'ndeki bir grup eleştirmen tarafından şekillendirilen Constance okulu, yazarın değil, okuyucunun bilincine odaklanır. Onlar için edebî bir eserin "dünyası" nesnel bir gerçeklik değil, Almancada *lebenswelt* denilen şey, fiilen organize edilmiş ve bireysel bir özne tarafından deneyimlenmiş gerçekliktir. Çalışmanın sınırlarını göz önünde bulundurarak edebiyat eserine fenomenolojik yaklaşım yöntemlerini mümkün olduğunca özetlemeye çalıştık. Metnin devamında Tanpınar'ın özellikle yılan metaforunu kullanış biçiminden hareketle edebî metin üzerinde fenomenolojik yöntemi tatbik etmeyi amaçlıyoruz.

II. Tanpınar'ın Eserlerinde Bir Fenomen Olarak Yılan

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bazı eserlerini dikkate aldığımızda *yılan* metaforu, *Huzur*'da 7; *Aydaki Kadın*'da (Lawrence'ın *Kanatlı Yılan*'ı olarak 2)-olmak üzere toplam 5; *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de 9, *Mahur Beste*'de 1, *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* 1 kere Yılanlı Dede olarak olmak üzere toplam 6 ve son olarak tüm hikâyelerinde 40 defa yer almıştır. Yılanın özellikle *Edebiyat Üzerine Makaleler'*de bu kadar çok tekrarlanması dikkat çekicidir. Nitekim, Tanpınar, şiiri yılan benzetmesini kullanarak tanımlar. Peki neden onun bilinci yılandan bu kadar çok besleniyor? Yılan fenomeni ve bilinç arasında nasıl bir ilişki var?

Fenomen ve bilinç arasındaki buluşma Husserl'in niyetlilik dediği şeydir. Bu, bilincin içeriği ile bilincin yapıları arasındaki etkileşimdir. Bu yapılara *yönelimlilik* denir ve bunlar, bilincin, *deneyimlediği* nesnelerle etkileşime girmesinin bir yoludur. Bunlar, bilincin "hakkında olduğu" nesneyle sahip olabileceği farklı ilişkilerdir. "Fenomenolojik anlamda dünya, şeylerin toplamı değildir; şeyler arasındaki ilişkileri veya gönderimleri ifade eder; dünya, *gönderimler bağlamıdır*. Biz kendimizi bu bağlam içinde buluruz; o bağlamı biz bulup çıkarmayız, fakat ona anlam veririz."[16] Bu anlamlandırmada bilinç anlayışıyla ilgili ilginç olan şey, uyanık dünya için olduğu kadar rüya dünyası için de işe yaramasıdır. Fenomenin bir fantezi mi yoksa gerçek mi olduğu önemsizdir; odak, fenomen ve bilinç arasındaki etkileşimdir. Nesnenin dışsal varlığıyla değil, bilincin incelenmesi ve kendisine sorulan fenomenlerle nasıl etkileşime girdiği ile ilgilidir. Bu fenomenler dış dünyadan mı, bir hafızadan mı yoksa bir rüyadan mı geliyor? Tüm bunlardan

16 Michael Lewis- Tanta Staehler, *Fenomenoloji*, çev., Osman Baran Kaplan vd., İstanbul: Fol, 2019, s. 32.

yola çıkarak Tanpınar'ın metinlerinde ağırlığını hissettiren yılan nereden geliyor? Kanaatimizce ondaki yılan metaforunu keşfetmek için öncelikle anı fenomenolojisine değinmek gerekir.

III. a. Anı Fenomenolojisi [17]

> "Anılar şeytanın kesesindeki altın sikkelere benziyor: keseyi açtığında bir de bakıyorsun, altın değil, ölü yapraklar var içinde..."
> Jean Paul Sartre (*Bulantı*)

La mémoire, l'histoire, l'oubli kitabında Paul Ricoeur hafızadan ayrı olarak bir de anı fenomenolojisi üzerinde durur. Husserl'in *noèse* (hatırlamak) ve *noème* (anı) kavramlarından hareketle hafızanın şimdisinin de olan bir tekliği ifade ettiğini, anıların ise geçmiş zamanı ve çokluğu temsil ettiğini belirtir ve Husserl fenomenolojisinde anıyı ayıranın "Ne?" "Nasıl?" ve "Kim?" soruları olduğuna dikkat çeker.[18] Bizim burada varmak istediğimiz nokta şüphesiz, Tanpınar'ı besleyen kaynağı ortaya çıkartmaktır. Bunun için Husserl fenomenolojisindeki *erlebnis* (yaşantı/macera) kavramı bize yol gösterecektir. Ricoeur tarafından "yaşayan deneyim"[19] olarak tanımlanan *erlebnis*, Tanpınar'da birçok örnekte karşımıza çıkmaktadır.

Hayatında edindiği en ufak bir tecrübeyi bile sanata dönüştürebilme yeteneğine sahip olan Tanpınar, güçlü hafızası sayesinde çocukluk yıllarına ait küçük ayrıntılarla güçlü eserler kaleme almayı başarır. Tanpınar, "Antalyalı Gence Mektup"unda; "Ergani Madeni'nde üç yaşımda iken bir gün *kendi-*

17 Fenomenolojinin en temel uygulama basamaklarından biri olan paranteze almada yazarın/şairin biyografisi yazara/şaire ve esere ait birçok unsur gibi paranteze alınır. Bizim burada "Anı Fenomenolojisi" başlığına yer vermemiz, fenomenolojik yöntemi bir ihlâl değil, aksine çalışmamızda ortaya koyduğumuz tezi desteklemektedir. Paul Ricoeur'ün geliştirdiği anı fenomenolojisinden hareketle, yaşanmış bir deneyimin bilinç tarafından nasıl beslendiğini ve bunun edebî esere, poetikaya nasıl aksettiğini göstermeyi amaçlıyoruz. Esasen burada Ricoeur'ün öncülüğünde biz de şairin anısının fenomenolojisini yapıyoruz. Gerek bu bölümde gerek diğer bölümlerde şairin poetikasına da değiniyoruz. Fenomenolojik eleştiride şairin görüşlerine yer vermek iki şekilde söz konusu edilebilir. Bize göre bunlardan biri zorunlu, diğeri tercihe göre değerlendirilebilir:
a. Üzerinde çalıştığımız şairin, şiir hakkında neler düşündüğünü bilmemiz ve bunu göstermemiz bizce zorunludur. Burada amaç sadece malumat vermektir ve bunu belirterek şairin görüşlerini nesnel biçimde aktarabiliriz. Bu, her hâlükârda gerekir.
b. Eğer bizim çalışma metodumuz veya hipotezimizle şairin görüşleri arasında herhangi bir kesişme ortaya çıkıyorsa, buradan hareketle şairin görüşlerini kendi hipotezimiz bağlamında öznel yaklaşımımızla ele alabiliriz.
Tüm bunlardan yola çıkarak hem anı fenomenolojisini hem de şairin poetikasını, hikâyesindeki pasajları, ortaya koyduğumuz tezi kuvvetlendirmek amacıyla dikkatlere sunduğumuzu belirtmek isteriz.

18 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, L'oubli*, Paris: Édution du Seuil, 2000, s. 40.

19 Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, L'oubli*, s. 47.

me rastladım [vurgu eklendi]. Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bir bayıra bakıyordum. Sonra birdenbire kar tekrar yağmaya başladı. Bir çeşit çok lezzetli hayranlık içinde kalmıştım. Bu ânı her karlı günde hatırlar ve yağışı beklerim"[20] sözleriyle çocukluğuna dair bir anı dile getirir. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın bu anıyı hatırlamasını önemser ve henüz üç yaşında bir çocuğun hatıralarını bu kadar canlı anlatabilmesinin büyük bir yetenek olduğunu belirtir. Ona göre, "Üç yaşındayken dış âlemin güzelliği karşısında duymuş olduğu bu 'bir çeşit çok lezzetli hayranlık', Tanpınar'ın kendi estetiğini bulduktan sonra yazdığı şiirlerin anahtarını verir."[21] Mehmet Kaplan'ın takdir ettiği bu hatırlayışın ardında epizodik (episodic) hatırlama fenomenolojisi yer alır.

Epizodik hatırlamada olaya tanıklık eden bilincin kendine özgü bir fenomenolojisi vardır. Bu hatırlama, geçmiş bir olayın mütemadiyen "zihinsel olarak yeniden yaşamasını" içerir. Epizodik bellek yaklaşık 3-4 yaşlarında ortaya çıkar. Tıpkı Tanpınar'da olduğu gibi,

> … duygu ve hafıza arasındaki ilişki karmaşıktır; ancak genellikle duygu, bir olayın daha sonra ve net olarak hatırlanma olasılığını artırma eğilimindedir. Hatırlatmayı sağlayan unsursa kodlanan bir nesne, olay ya da süreçtir. Bu duruma en uygun örnek, yakın bir aile üyesinin ölmesi ya da çocukken alınan olağanüstü bir ceza yahut beklenen/beklenmedik müjde, sevinçli bir haberdir. Yaşanan olay o kadar duygusal öneme sahiptir ki son derece canlı, neredeyse mükemmel bir anı olarak kodlanmıştır.[22]

Burada sözü edilen anı kişinin *kendime rastladım* ifadesiyle dikkat çeker. Kendini bulan ve bunu ileriye, hayatın diğer devrelerine taşıyan bir bilinçle karşı karşıyayız. Bu bilinç deneyimi burada başlayıp tamamlanmıyor. Bahsedilen manzara ile bütünleşip karşılaşacağı diğer anılar için zemin hazırlıyor. Yukarıda aktardığımız anı, sahibinin tabiat ile ilk karşılaşmasına dairdir. Anıyı hatırlayandan ziyade, tabiatın farkına varan ve onunla *bütünleşen* bir çocuk vardır karşımızda. Tabiat karşısında tam anlamıyla Husserl'in *saf ego*-su sergilenir. Doğa onda korku şeklinde kurgulanır.[23] Bu korku karşısında

20 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992, s. 248.

21 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları, t.y., s. 11.

22 Christop Hoerl, "The Phenomenology of Episodic Recall", *Time and Memory: Issues in Philosophy and Psychology*, ed., Christoph Hoerl, Teresa McCormack, UK: Oxford University Press, 2001, s. 324.

23 Tanpınar'ın tabiat karşısındaki kendisini nasıl konumlandırdığına dair bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 245, 246, 247; *Huzur* romanında Tanpınar'ın gençlik yıllarındaki tecrübelerin bir dışa vurumu olarak tasvirlerde Mümtaz'ın varlığı tabiat karşısında hep küçüktür: *'küçücük cüssesiyle', 'namütenahiye doğru küçüldüğü', 'küçücük varlığı'*. Bu küçüklük karşısında tabiat ise derin, coşkun, kuvvetli ve

doğanın gücünü kabulleniş, ona itaat mevcuttur. Zamanla doğa tanıdık, deneyimlenmiş bir hâl alır.[24]

Edebiyat fenomenolojisi açısından bilinçteki korku-deneyim bağlamında eser-müellif ilişkisi nasıldır? Henri Declève, "Jan Patočka et le phénomène de l'écriture littéraire" başlıklı makalesinin "Philosophie, Mythe, Littérature" bölümüne önemli bir soruyla başlayarak edebiyat eserinde kaynağın önceden bilinçte yer alıp almadığını sorgular. "Kendisini dünya tecrübesine, tereddütlere ve anlam atılımına sadık gösteren kişi, taşın hafızada olduğunu önceden bilen filozoftan daha ziyade heykeltıraş değil midir?"[25] Benzer yaklaşımı Sholom J. Kahn, "What Does a Critic Analyze?" makalesinde "Bir heykelin içi boş olsun ya da olmasın, [bu durum] benim onu bir heykel olarak deneyimlememi etkiler mi? Sanat eseri fiilen deneyimlendiği şekliyle hem zihinsel hem de idealdir ve psikoloji onun en gerçek boyutudur."[26] cümlesiyle ortaya koyar. Sanatçı farkında olsun ya da olmasın onu besleyen bir anı, tecrübe ya da travma *gerçeği* vardır. "Zihnimiz gerçeğin bir parçası[dır], bilgimiz de öyle. Zihnin dışında bir gerçeğin var olduğunu değil, gerçeğin dışında bir zihnin var olmadığını söylüyoruz sadece. Gerçeğin belleği, gerçeğin insan zihnine ihtiyaç duymadan devinen güçlerinin mekânıdır."[27] Husserl bu mekânı verilmişliklerin doldurduğu bir torbaya benzetir.

> Genel olarak nesnenin özü, yalnızca bilgide, tüm temel biçimlerine göre incelenebilir; o yalnızca bilgide verilmiştir, yalnızca bilgide apaçık görülebilir. Aslında bu *apaçık görme*nin kendisi, *en kesin anlamda bilgidir*; nesne de bir torbada durur gibi bilginin içinde duran bir şey değildir; bilgi, her yerde tümüyle boş bir biçimmiş gibi, içine bir şu bir bu şey konulan, hep aynı kalan boş [bir] torba değildir. Tam aksine, verilmişlikte görüyoruz ki, *nesne bilgide kurulmaktadır…*[28]

ezicidir: *kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde', 'kökü çok derinlerde' 'büyük kayalar', 'büyük ışık'*. Tanpınar kendisini deniz karşısında hep küçük bir çocuk gibi aciz ve savunmasız görür. Tasvirlerin devamı için (mektuptaki satırların aynısı yer alır) bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: YKY, 2004, s. 30.

24 Bir başka makaleye konu olabileceğinden burada Tanpınar'da tabiat karşısında sergilenen fenomenolojik tavrın detaylarına girmedik. Bu konunun fenomenolojisi hakkında bkz., Tetsuya Sakakibara, "The relationship between nature and spirit in Husserl's phenomenology revisited", *Phenomenology in Japan,* Springer, Vol. 31, s. 256.

25 Henri Declève, "Jan Patočka et le phénomène de l'écriture littéraire", *Laval théologique et philosophique*, 49/1, 1993, s. 8.

26 Sholom J. Kahn, "What Does a Critic Analyze? (On a Phenomenological Approach to Literature)", *Philosophy and Phenomenological Research*, 13/ 2, 1952, s. 242.

27 Sekan Çalcı, *Gerçeğin Belleği Bir Alfred North Whitehead Portresi,* İstanbul: Norgunk Yayınları, 2021, s. 28.

28 Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders,* çev., Harun Tepe, Ankara: BilgeSu Yayınları, 2020, s. 63.

Anı da bu bilginin, bilgi edinim sürecinin bir parçasını oluşturur. Söz konusu anı kişinin bilincinde kodlanırken hâkim olan duygu nedir? Bu duyguyu ortaya çıkarmak bizi fenomenin anlam kodlarına ulaştırır mı? Tanpınar'ın yılan metaforunu merkeze alarak sorduğumuz bu soruların cevabına korku fenomenini masaya yatırarak ulaşabiliriz.

III. b. Korku Fenomenolojisi ve Yılan Metaforu

Lars Fr. H. Svendsen, *Korkunun Felsefesi* kitabında her dönemin kendine özgü korku kültürüne sahip olduğundan söz eder. Eskiden tabiat, doğal felaketler, savaşlar hatta din ve din adamları karşısında duyulan korkular yerini günümüzde terör, salgın hastalık ve teknolojinin çökmesine duyulan korkulara bırakır. Buradaki değineceğimiz korku, çocukluktan hayatın tüm dönemine yayılan *trajik* bir korkudur. Bilindiği gibi yılan, hayvanlar içerisinde insanda korku uyandırmaya en muktedir olanlarından biridir. Fakat yılana karşı duyulan korkuyu diğerlerinden ayıran onun bir arketip olarak da karşımıza çıkmasıdır. Salt dönemsel bir korkudan ziyade geçmiş (genetik) hikâyesi de olan bu korkunun Tanpınar'daki karşılığı şüphesiz arketipin ötesinde şairin kendi yaşamıyla da ilgilidir. Amacımız bu korkunun kaynağını ortaya çıkarmak değil, korkulan şeyin *savuşturulmak istenirken* nasıl *idealize edilerek* bir fenomene dönüştüğünü göstermektir. Nitekim Jung'a göre "insan korktuğu şeyi savuşturmak istediğinde idealize eder. Korkulan şey bilinçdışı ve onun büyülü etkisidir."[29] Jung'un bu yaklaşımı ışığında korku fenomenini incelediğimizde Tanpınar'da açıkça görebilmekteyiz ki korkulan şey zamanla idealize edilmiştir. Şöyle ki Tanpınar için yılan, korku uyandıran bir hayvan olmanın yanı sıra ölüme sebep olan bir katildir. Bu durumda Tanpınar'ın mümkün olduğunca yılanın bilincinde oluşturduğu kötü hatıraları savuşturması beklenir. Oysa tam aksine, onun eserlerinde yılan metaforu idealize edilmiş bir hâlde karşımıza çıkar. Hatta şiirin tanımını bile bu fenomen üzerinden kurarak, savuşturması beklenen yılanı idealize edip korkulan şeyin büyülü etkisinde kaybolmuştur.

Korkuya fenomenolojik açıdan yaklaşmak, onu açığa çıkartmak için korku fenomenini parantez içine alırız ve ona eidetik bir indirgeme uygularız. Korku fenomenine ulaşmak için hayali varyasyonla onu özüne indirene kadar bu korkunun niteliğiyle uğraşırız. Hayali varyasyonlardan kastımızsa şudur: Bizler bir fenomen olarak korku üzerinde bilincimizi meşgul etmeyiz, korku bizim için sadece bilinen, tecrübe edilendir. Fakat korku deneyimimiz sırasında ya da sonrasında korkunun kendisi, varlığı hakkında zihinsel bir meşguliyete girmeyiz. Fenomenolojik yaklaşımla birlikte zihnimizdeki farklı korku formlarını eleye eleye yani çeşitlemelerle (hayali var-

29 Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev., Z. Aksu Yılmazer, İstanbul: Metis, 2017, s. 41.

yasyonlar) daha önce üzerinde düşünmediğimiz fenomenin özüne ulaşırız. Vardığımız sonuç M. Arcaya'nın "A Phenomenology of Fear" makalesinde bahsettiği özellikle aynıdır: "seçim eksikliği [lacking choices] hissi ve eşlik eden donma hissi [sense of freezing] ile verilen olgunun gerekli kısımlarını olası kısımlardan ayırmaktır. Bu öz, fenomenolojik araştırmanın nihai hedefidir. Husserl için bu noktada evrensel geçerliliği olan bilimsel bir gerçeğe ulaşırız."[30] Bu doğrultuda buradaki korku fenomeni üzerinde duracak olursak öncelikle korkunun kendisini bir fenomen olarak ele almamız gerekir. Yukarıda Arcaya'nın belirttiği gibi korkuyu fenomen olarak indirgediğimizde karşılaştığımız şey donma hissi, seçim eksikliği ve çaresizlik duygusunun açığa vurumudur. Sözünü ettiğimiz seçim eksikliği ve donma hissine en güzel örneği Tanpınar'ın "Evin Sahibi" hikâyesinde buluruz. Daha önce ifade ettiğimiz gibi Tanpınar birçok kitabında yılanı kullanmıştır. Bu hikâyeyi merkeze almamızdaki sebep, yılan fenomeniyle "hakkında olma" ilişkisine geri dönen bir bilinci tüm yönleriyle burada bulmamızdandır. Bu metin bize Tanpınar'ın savuşturmak istediği korkuyu, eserinde nasıl idealize ettiğine dair göstergeler sunar. Hikâyeye yakından bakacak olursak;

> Annem daha henüz küçük bir kız denecek yaşlarda iken odasında her yalnız kalışında büyük, siyah bir yılan, bir türlü bulunmayan bir delikten çıkarak karşısına gelir, gözlerini üzerine dikerek onu seyredermiş. Annem onu görür görmez çığlıklar atar ve yürümeye dizlerinde takat bulamadığı için olduğu yerde bayılır kalırmış.[31]

Anne ile yılan ilk karşılaştığında annenin ilk tepkisi çığlıktır. Çığlık, korku fenomenini fark ediş sonrasında ona verilen ilk tepkidir. Çığlıkta korkuyu yaşama değil, ona karşı koyuş söz konusudur. Anne bu tepkinin ardından kaskatı kesilir. İşte bu durum yani donma hissi (sense of freezing) Arcaya'nın ifade ettiği korku fenomenini gerçek anlamda yaşamaktır. Nitekim yılanla ilk karşılaşmada çığlık atan anne, giderek sessizleşir. Birbirine zıt bu iki durumdan, "sessizlik *dünyayı askıya alır*, insanın sükûnet içerisinde, her baskıdan azade bir nefesle soluklanmasına dair inisiyatifi elinde tutar."[32] Fenomenolojik anlamda *dünyayı askıya alma*ya tekabül eden sessizlik, annenin zihninde yılan, yani kaderi karşısında inisiyatifi eline alma çabası beyhudedir. Onun sessizliğe bürünüşü zamanla seçim eksikliği, talihi kabullenişe dönüşür. Tüm bunları birlikte düşünürsek annenin ilk tepkisi, donup kalması ve sonunda sessizleşmesi korku fenomenini gerçek anlamda yaşayan bir karakteri bize hissettirir.

30 Jose M. Arcaya, "A Phenomenology of Fear"*, Journal of Phenomenologial Psychology,* 10/2, 1979, s. 168.

31 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006, s. 113.

32 David Le Breton, *Sessizlik Üzerine*, çev., Zeynep Turan, İstanbul: Sel Yayınları, 2021, s. 163.

Peki yılan fenomeni nedir, bu durumda nasıl konumlanır? Yılanı, gösterilmek istenileni (korku) gösteren, yani korkunun nesnesi olarak tanımlayabiliriz. Ancak aynı zamanda yılan, nesnenin kendisi olarak bir başka fenomendir. "Evin Sahibi"nde karşımıza çıkan yılan, ölüme basamak teşkil eden sıradan bir hayvanın çok ötesinde kahramanların trajedisini de başlatan temel unsurdur. Hikâyede kahraman, hastanede, ölümle pençeleşen bir hastanın acı yakarışlarıyla *kendi içine kapanır*. Bir anda ölüm ile hayat arasında kalmanın trajedisi ile çocukluk anılarına döner. Hikâyede evin sahibi olan yılan adeta meskûnların makûs kaderlerini de tayin eden konumundadır. Üç nesli esir alan yılan, insanın trajedisini gözler önüne serer. Hastalıktan ölmesi beklenen kahramanın: "Fakat ben biliyorum ki, onunla ölmeyeceğim. Beni bekleyen bir başka ölüm var."[33] sözleri insanın içinde bulunduğu trajediye boyun eğişinin ifadesidir.

Mitolojide yılan için;

> Yaşamın gücü yılanın deri değiştirmesine neden oluyor, tıpkı ayın gölgesinin düşmesi gibi. Ayın yeniden doğmak için gölgesine yaptığı gibi, yılan da yeniden doğmak için derisini değiştiriyor. Bunlar birbirine denk semboller. Bazen yılan kendi kuyruğunu yiyen bir çember olarak tasvir edilir. Bu, hayat imgesidir. Hayat yeniden doğmak için birbiri ardına nesiller değiştirir. Yılan, zaman diyarında bulunan, sürekli olarak ölüm gömleğini üzerinden atan ve yeniden doğan ölümsüz enerjiyi ve bilinci temsil eder. Yaşama bu açıdan baktığınızda gerçekten de dehşetli korkunç bir şeydir. Yılan bünyesinde hayatın hem sihrini hem de dehşetini taşır.[34]

yorumu yapılır. Onun kendi kuyruğunu yiyen bir çember olarak tanımlanması, hayatın kısır döngüsünden ya da kendisi olmasından ziyade, imgesi olma hâlidir. Yılan hayatın hem sihrinin hem de dehşetinin taşıyıcısıdır. O öyle bir varlık olarak kabul edilir ki tıpkı hayat gibi sihir gibi bir taraftan insanı büyüleyici, diğer taraftan da dehşete düşürücü yönüyle karşımızda durur. Ancak değişmeyen bir gerçek var ki o da yılanın ürkütücü, soğuk bir hayvan olmasıdır. Ondan insana kalacak en kavi his korkudur.

Korkunun önemli özelliği, kişinin talihi gibi sonraki nesillere bir miras olarak kalabilmesidir.

> Korku her zaman varlığını devam ettirir. Bir insan içindeki her şeyi yok edebilir; aşkı, nefreti, inancı, hatta şüpheyi bile; ama hayata tutunduğu sürece korkuyu yok edemez: hemen göze çarpmayan, yok edilemez, berbat korku onun varlığını istila eder;

33 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 139.

34 Campbell, Joseph ve Bill Moyers, *Mitolojinin Gücü*, çev., Zeynep Yaman, İstanbul: MediaCat Kitapları, 2010, s. 70.

> düşüncelerinde çınlar, kalbinde pusuya yatar; dudaklarında son nefesini verdiği mücadeleyi izler.[35]

"Evin Sahibi"ndeki kahramanın: "Ben talihin gazabına uğramış bir lanetliyim. Hiçbir saadet rüyasına yanaşamazdım." sözleri vahim olanın vuku bulacağı trajik bir hayatı kabullenişi gösterdiği gibi anneden miras kalan makus kadere de işaret eder.

Korku karşısında kendisi dışında bir şeyle karşılaşan insana ondan (korkudan) geriye kalan da kendisi dışında bir şeydir. Burada da korkudan geriye kalan yılandır. Yazarın hayatında bu hikâyenin gerçeği yansıtan bir yönü mevcuttur. Onun da hikâyedeki gibi ölümlerle çevrili bir çocukluğu vardır. Annesini tifüsten kaybetmesi, "insan talihiyle" ilk karşılaşma olarak kabul edilir. "Kerkük Hatıraları"nda, "Evin Sahibi" adlı hikâyesinin gerçek hayat ile bağlantısını; "Şurası var ki, Kerkük'te üçüncü evimizde biz de bir yılan öldürdük. O sene içinde annem Musul'da tifüsten öldü"[36] şeklinde kurar. Kendisinin, hikâyede geçen mekânı Musul olarak değiştirdiği, ancak esasen buranın Kerkük olduğu bilinir. Bu bilgi, fenomenolojik açıdan değerlendirdiğimizde paranteze alınır. Ancak iddia edeceğimiz fenomeni kuvvetlendirmesi açısından bahsedilebilirdir. Bu fenomeni daha iyi ortaya çıkarabilmek için annesini kaybeden iki şairi karşılaştırmak yararlı olabilir.

John Berger'in *Sanatla Direniş*'te *suret nedir* sorusuna: "Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır. Bu uzamın sınırları vardır ve ardında yas tutan her kişi için farklıdır"[37] cevabını verir. Bırakılan suret geriye kalan için ölüden bir hatıradır, bir anımsama şeklidir. Her bellek ölen kişiyi onu belleğinde konumlandırdığı hâliyle hatırlar. Bu konum aynı zamanda ölenin ardındaki yas tutuş şeklini belirler. Buradan hareketle, annesini kaybeden iki şairde geriye kalan uzamı karşılaştırdığımızda Tanpınar'ın anne figürü ile Ahmet Haşim'in anne tasavvurunun oldukça farklı fenomenleri öne çıkardığını görürüz. Haşim'in annesi Dicle kenarında, ay ışığı altında canlılığını koruyan bir hatıradır. Annenin portresinden hareketle zaman ve mekân fenomeninde kurgulanan şiirlerinde şairin yas tutuşu annenin hatırasını bastırmaz, ölen anne bir başka nesneye dönüştürülmez.

Tanpınar'da ise ölen annenin yerini tıpkı miras bıraktığı korku ve kader gibi yılan alır. Tanpınar'ın bilincinde tifüsten ölen annesinden geriye kalan, ölümünden önce öldürdükleri *yılan*dır. O, annesinin suretini tasvir etmek ya da annenin ölüm zamanı ve mekânı üzerinden eserler kurmak yerine an-

35 Lars Fr. H. Svendsen, *Korkunun Felsefesi*, İstanbul: Redingot, 2021, s. 170.

36 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, haz., Enginün, İnci ve Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008, s. 30, 31.

37 John Berger, *Sanatla Direniş,* çev., Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2016, s. 21.

neden geriye kalan bir nesneyi, yılanı hatıra olarak alır. Onun yas tutuşu Haşim gibi uzun uzun anlatılacak bir kurgu üzerinden değil, salt bir nesneden (yılan) hareketledir. Özetle, Tanpınar'a annesinden kalan uzam yılandır. O annesini yılan ile hatırlar, bilincindeki yılan fenomeni *anne*, *korku* ve *trajedi*dir.

III. c. Fenomenolojik Redüksiyon, Refleksiyon ve Şiir

> Ey hiç şaşmayan göz, büyük atmaca
> Gölgesi güneşin üstünde uçan
> Dişi kuyruğunda ebedî yılan[38]

Türk edebiyatında pek çok şiir tanımı yapılmıştır. Ancak şiiri bir *yılan*a benzeterek onu, ruhunu temaşasından doğan bir mükemmeliyet olarak görmek Tanpınar'a mahsustur. Buradaki yılanın anlamına ulaşmak için öncelikle fenomenolojideki indirgeme yöntemine başvuracağız. Geri götürme anlamına gelen redüksiyon, genel olarak bir şeyi kendisine özel ya da ayrıcalıklı bir konum atfedilen başka bir şeye geri götürme ya da o şey aracılığıyla açıklamadır. Aslında biz bu yola (eidetic) yukarıda başvurarak yılanın tekabül ettiği nesneleri (şey) açığa çıkartmaya çalıştık. Neticede korku, anne ve anneden geriye kalan miras, trajik kadere tekabül eden *yılan* metaforuyla karşılaştık.

Şairin şiiri tanımlarken sembol olarak yılanı kullanması kadar *kendi üstüne çöreklenen* ifadesine başvurması da dikkat çekicidir. Kendi üstüne kapanma, fenomenolojinin de anlamı açığa çıkarmak için başvurduğu refleksiyonu (réflexion) akıllara getirir. Refleksiyon hem kendi hem de bir şey üzerine düşünme ve yansıtma anlamına gelir. Aslında felsefedeki tam karşılığı *düşünme üzerine düşünme*dir. *Kendi içine dönüş* düşüncesini Husserl, nesnenin bizi daha öte araştırmaya çağırması olarak nitelendirir:

> Burada hâlâ görülecek daha fazlası vardır, bana dönün, böylece tüm tarafları görürsünüz, bakışlarınızın üzerimde göz gezdirmesine izin verin, bana daha da yakınlaşın, beni açın, beni parçalara ayırın; bana tekrar ve tekrar bakmaya devam edin, tüm yanlarımı görecek şekilde beni döndürün. Beni böyle, nasılsam öyle, tüm yüzeysel niteliklerimle, tüm içsel duyusal niteliklerimle tanıyacaksınız.[39]

Kendine dönüş sloganını Husserl*, Kartezyen Meditasyonlar* kitabında Aziz Augustinus'tan alıntıladığı "Kendine dön: Hakikat insanın içinde yatar."

38 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirler*, haz., İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 66-69.

39 Dan Zahavi, *Phenomenology: The Basics,* New York: Routledge, 2019, s. 22.

imasıyla[40] kuvvetlendirir. Onun bu fikri kadim felsefi düşünürlerden aldığı bilinir. Fenomenolojinin temel ilkesi olan *şeylerin kendilerine dönme* hareketi birey için de içe yönelme/içe kapanma fikrini geçmişten son dönem felsefi düşünceye taşır. Öyle ki Michel Foucault da bireyin kendini bilmesi, ona ulaşması için "kendi içine çekil ve orada kal!"[41] fikrinin önemine vurgu yapar. İçine kapanan birey, kendi sırrını çözdüğünde nesnenin sırrına da erişecektir.

Peki Tanpınar'ı refleksiyon hareketlerine yönelten nedir? Redüksiyon; bilincin kurucu işlevinin, zihin ve dünyanın konstitütif olarak nasıl karşılıklı ilişkilendiğinin sistematik bir analizidir. Önceki kısımda, yılanın şairin bilincinde neye tekabül ettiğine bu yöntemle ulaştık. Bu bölümdeyse amacımız yılanın *kendi üzerine çöreklenen bir ruh* oluşuyla neye/kime karşılık geldiğini açığa çıkarmaktır.

Yılan, hayat gibi insanı hem çeker hem de iter. Kadere karşılık gelen yönüyle bizi kendisine çeken hayat, korkutucu tarafıyla da bizi iter. İnsan bu gelgitin arasında trajedisini yaşar. Proust'un ifade ettiği gibi; "insan en çok kaçtığı şeyden asla kurtulamıyor."[42] Tanpınar da kaçtıklarından kurtulamaz, yılan onun şuuraltında canlılığını koruyan ve her kaçışında defalarca ortaya çıkan bir fenomendir. Yılan, şairin yaşamındaki tüm tecrübelerden yola çıkarak kullandığı bir imgedir. Küçük bir çocukken ne görüldüyse ne yaşandıysa o hatırlanır, o sanata dönüşür. Hepimizin geçmişte kalan ya da bizimle bugüne taşınan bir hikâyesi vardır. Valéry'nin deyişiyle, "içimizde olanlarla aramıza mesafe koyamayız."[43] Şair de mesafe koyamıyor, aksine anılarından yola çıkarak kurduğu nesnelerle bütünleşiyor.

Bu bütünleşmenin çok fazla etkilendiği, Paul *Cézanne'ın yorumladığı biçimde ve* şekilde olduğunu söyleyebiliriz. *Cézanne,* "bir manzaraya asla bakılamayacağını anlatır. [...] bu yeryüzünün kaynaması, sarsılıp yıkılması gibidir; o an artık baktığım şeyle aynı şeyimdir ben."[44] Her bilinç hem içe hem de dışa doğru yönelimlerden oluşur. Dıştan gelen etki neticesinde şair maruz kaldığı nesne/manzara ile düşünüp, onun bilinciyle bütünleşir. Bu genellikle hayvanları eserlerinde kullanan sanatçılarda görülür.[45] Burada

40 Herbert Spiegelberg, *Fenomenolojik Hareket Tarihsel Bir Giriş*, çev., Seçim Bayazit, İstanbul: Pinhan, 2021, s. 691.

41 Michel Foucault, *Kendini Bilmek,* İstanbul: Profil, 2021, s. 39.

42 Marcel Proust, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde,* çev., Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2019, s. 588.

43 Paul Valéry, *Monsieur Teste,* çev., Fahrettin Arslan, İstanbul: Ketebe, 2018, s. 42.

44 Gilles Deleuze, *Kant Üzerine Dört Ders*, çev., Ulus Baker, İstanbul: Öteki, 2000, s. 91.

45 Konu hakkında bkz., Thomas Nagel, "What is it Like to be a Bat?", *Philosophical Review*, 83/4, 1974, s. 435-450.

akıllara ilk Kafka'nın *Dönüşüm* eseri gelir. Eserde Gregor Samsa bir sabah böcek olarak uyanır. Bu sıra dışı durumla yazar, böcek ile insanın şuurunu birleştirirken insan bilincini böceğinkine indirger. Bu bir hâletiruhiyenin de dışavurumudur. Kafka dünyada kendisinin konumlandırıldığını hissettiği nesneye/şeye dönüşür. Buradaki durum da farklı değildir. Şairin zamanla, bilincindeki yılan fenomeniyle bütünleştiği hissedilir. Şair makus kaderi karşısındaki özgürlüğü, esiri olduğu fenomenle bütünleşmede arar. "Özgür olmak, bir kader arayışından azat olmaktır. Hem seçilmişlerden hem de lanetlenmişlerden olmaktan vazgeçmek, kendini hiçbir şey olmamaya alıştırmaktır."[46] Yılanın varlığından haberdar olmak, onu tecrübe etmekle eşdeğerdir. Bu eşdeğerlik Hegel fenomenolojisinde *özbilinc*e karşılık gelir. Hegel, *Tinin Fenomenolojisi'*nde "Biz olan Ben" ve "Ben olan Biz" ifadesinin ilk olarak *özbilinç* bölümünde ortaya çıktığını belirtir ve bunun bilinç için bir "dönüm noktası" olduğunu dile getirir. "Özbilinç başka bir özbilinç için varolduğunda ve varolduğundan dolayı kendinde ve kendi için varolur; yani ancak tanınan bir varlık olarak vardır."[47] Dolayısıyla şair için yılan, çocukken bilincinde yer edinen sıradan bir fenomenin ötesinde konumlanmıştır. O da Kafka gibi kendisini hissettiği nesneye dönüşmüştür. Şair bize adeta Cioran'ın ifadesiyle, "vaktiyle bir 'benliğim' vardı; artık sadece bir 'nesneyim'"[48] der. Onun benliği artık yılandan korkmanın, onu hissetmenin bir adım ötesine geçer, o artık hissettiğine dönüşür.[49]

Tanpınar'ın *Eşik* şiiri de buraya kadar dile getirdiğimiz tezleri destekler niteliktedir. "Bir uykudan bana tekrar dönenler, / İçimde, dışımda hep aynı çember!" dizeleriyle, yukarıda değindiğimiz, yılanın *kendi kuyruğunu yiyen bir çember olarak tasvir* edilmesi uyum arz eder. Benliği saran bir kısır döngünün sarmalında mahpus bir kişi söz konusudur. Kişiye hâkim olan bu düşünceler uykudan uyanıklığa hep bilinçte yerini korur. Şiirdeki *tekrar dönen* ve *çember* kelimeleri ortak noktalarının *dönüş* olması hasebiyle birlikte

46 E. M. Cioran, *Zamana Düşüş,* çev., Haldun Bayrı, İstanbul: Metis, 2020, s. 81.

47 İhsan Berk Özcangiller, "Hegel'in Fenomenolojisi Bağlamında Özbilincin Diyalektiği", *Felsefe Arkivi*, 45/II, 2016, s. 30.

48 E. M. Cioran, *Zamana Düşüş*, s. 13.

49 Hissettiğine dönüşüm akıllara Tanpınar'daki varoluşsal problemi getirir. Husserl ve Heidegger'in ortaya koyduğu fenomenolojik yöntemden hareketle kendi varoluşsal fenomenolojisini geliştiren Jean Paul Sartre'ın Tanpınar üzerinde etkisi bilinmektedir. Bu çalışmada söz konusu ettiğimiz hissettiğine dönüşüm ile Sartre'ın ortaya koyduğu "kendisini dışarıdan bir nesne olarak görüp kendinde varlık konumuna geçmesi" düşüncesiyle paralellik arz eder. Hissetmek *başkası-için* varolan bir ontolojik perspektife dönüşmeyi beraberinde getirir. Tanpınar'da Sartre'ın etkisi hakkında bkz., Şerif Eskin, "Eşikte Bulantılar: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sahnenin Dışındakiler Romanında Varoluşçu İzlekler", *VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildiri Kitabı*, Cilt 3, ed., Mustafa Özkan, Enfel Doğan, İstanbul, 2014, s. 899-919.

düşünülebilir. Yine yılanın *kendi üzerine kapanması* şekil itibariyle *çember*i, hareket olarak da *dönüş*ü hatırlatır.

Bu makalede "Eşik" şiirine ve "Evin Sahibi" hikâyesine odaklanmamızın sebebi, iki metnin kendi aralarında uyumunun açık olmasıdır. Nitekim şiirin devamındaki mısralar "Evin Sahibi" hikâyesinde annenin ölümünü hatırlatır:

> Ve bir kadın beyaz, sakin, büyülü
>
> Göğsünde kanayan bir zaman gülü
>
> Mahzun bakışlarla dinler derinde
>
> Olup olmamanın eşiklerinde

Tanpınar'ın çocukluğunda annesinin kaderi ile yüzleştiği yılları anımsatan bu mısralar ontolojik açıdan sorgulayışın da göstergesidir. Annenin varlığı ve bir anda ölümün onu alıp koparışıyla yok olması kaybedişin en trajik boyutudur. Bir fenomen olarak ölüm, tüm varlıkların değişmez korkusudur. Bedenen yok olma endişesi karşısında kişi, kendinden güçlü olana sığınma eğilimi gösterir. Anneyi yitirme, kişiyi *bir şeyin eşiğ*ine getirir. Bu eşiğin ne olduğu kişiye göre değişir. Tanpınar için gelinen eşik arzu edilen bir konumlandırma değil, mecburi bir konumlanmadır. Bize göre onun eşiği, ifade edemedikleri karşısında bıraktığı *boşluk*lardır. Annenin ölümünü anlatan mısraların ardından şiirin devamındaki,

> Ey hiç şaşmayan göz, büyük atmaca
>
> Gölgesi güneşin üstünde uçan
>
> Dişi kuyruğunda ebedî yılan,
>
> Ve üst üste rüya!

bu ifadelerde her ikisi de güçlü iki yırtıcıya gönderme yapılmaktadır. Bilindiği gibi atmaca iyi görebilme ve iyi duyma yeteneği karşısında koku duygusu zayıf bir avcı kuştur. Yılan ise aksine görememesi, ancak çatallı diliyle her iki yöndeki farklı kokuları alabilme yeteneğiyle bilinir. Şiirde, atmacanın görüş kuvvetine atıf yapılırken yılan ise ebedî bir varlık gibi görülür. Ona atfedilen ebediyet yukarıda ifade ettiğimiz özelliklerinden ileri gelir. Yılan, kuvvetli olarak kabul görmesiyle antik zamanlardan günümüze gücü ifade eder. Deri değiştirme özelliği de varlığını ebedî bir konuma taşır. Şiirdeki "Dişi kuyruğunda ebedî yılan" mısraı ile "çember" ve "üst üste rüya" tenasüp içindedir.

Tanpınar'a göre yılan insanın kaderidir. Kendi yaşam mitini rüya ve yılanla birleştiren şair, "*Şiir ve Rüya"* makalesinde kader-rüya-yılan üçgenini;

> İnsanlar kader fikrini rüyada tanımışlardır demek, lüzumsuz bir şey olmaz. Asıl mühimi, menşei ne olursa olsun, hangi refleks veya sevk-i tabiiye, hangi ihtibas veya korkuya- ölüm korkusu, kaybetmek korkusu, günah ve pişmanlık hissi- dayanırsa dayansın, bu hislerin tek bir temde kalmaması daima birbiriyle karışmasıdır; merhamet, şefkat, sevinç, acı, keder birbirine halkalanmış *kıvrılan yılanlar* gibi birbirleriyle beraber canlanırlar. Onun içindir ki, saf bir his yerine, bunlara, karışık ve çok kesif bir ruh haleti demek daha doğru olur. İşte bu duygudaki dinamizm ve kendi kendisini, kendi anlarını bir hayal şeklinde görebilmek halidir ki, bazı şahsi "mit"lerimizi vücuda getirir.[50]

sözleriyle ifade eder. Şairin bu yaklaşımı ile, "O, bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temaşasından doğan bir mükemmeliyettir."[51] şeklindeki şiir tarifini birlikte düşünürsek burada *kendi üstüne kapanma* daha önce belirttiğimiz fenomenolojik yaklaşımın pratiğini hatırlatır niteliktedir. Yılan ise şairin kendisini temsil eden bir metafordur. Fenomenolojiye göre, bilinç için yılanın varlığı tecrübe edilmemiş olsaydı, onun bir halka şeklini alıp kendi içine kapanma refleksini de bilemezdi. Bilinçteki tecrübenin verdiği bilgi sayesinde yılanın duruşu bilinçte konumlanır. Yılanın bu hareket yeteneği ve kendi kendini temaşası, kelime anlamı olarak bilgiyi sorgulayan insan zihninin kendine dönmesi olan *refleksif* ile düşünüldüğünde, yılanın şairi işaret ettiği bir kez daha dikkat çeker. Çöreklenen ruh da şairin ruhudur. Tüm bunları göz önünde bulundurunca özetle yılan, Tanpınar'ın bir *gerçeği*dir.

Sonuç Yerine

Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yazar olarak, eserlerinde nesnenin üzerindeki etkisini ve değişimini izleyip bilincini bulur. Bunu gerçekleştirirken içsel durumunu eserlerine yansıtmaya çalışır. Ancak bunu yaparken nesneyi esere değil, eseri nesneye taşır.

> Merleau-Ponty, zihinde varolan bir objenin "zaten orada" – devredilemez bir mevcudiyet gibi – bize verilmiş olduğunu savunur. Dolayısıyla verilmiş olan şeyin insan tarafından kaleme alınan edebi bir metinden önce bilince girdiğini dile getirir. Ponty'ye göre, eser bilinçte varolur, bu durumda bilinç eserin değil, eser bilincin bir ürünüdür. Taşınan bilinçteki obje değil, eserdir. Merleau-Ponty bu tezi izah için Proust'un romanını örnek verir. "Merleau-Ponty'e göre, Proust- eğitimli bir filozof ya da fenomenolog olmasa da bir romancı olsa da- "şeylerin kendilerine

50 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 33.

51 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* s. 13.

> geri dönme" konusunda bir model önerdi. O, bilinçteki nesnelerle kurulu bir zihinde eserini ördü ve bunun nasıl yapılacağını onu bir klasiğe dönüştürerek ispatlamış oldu.[52]

Ihlamur çayında ıslanan madlenle *kendisiyle karşılaşan* ve *kendi üstüne kapanan* Proust gibi Tanpınar'ın çalışmalarında da taşınanın bilinçteki nesne değil, eser olduğunu açıkça görmekteyiz. Proust'un madleni gibi Tanpınar'ın yılanı da sabit durmaktadır, hikâyesini, şiirini, hatta şiirin tanımını kurar. Onun eserlerinde nesne eserin bir ürünü değil, eser nesnenin dolayısıyla bilincin bir ürünü olarak teşekkül eder. Bu durumu, yani nesnenin yerinde kalışını, daha açık izah etmek amacıyla Husserl'in deneyim hakkındaki görüşlerinden yola çıkarak

> fenomenolojik sezgi yöntemi"ne değinmek gerekir. Husserl "fenomenolojik sezgi yöntemi" ile *sezgiye* gizemli bir anlam yüklemez. Ona göre "eleştiriye tâbi tutmadan miras aldığımız kavramlarla gördüklerimizi yorumlamaya çalışırız ve bu da gördüğümüz şeyler hakkındaki geleneksel önyargıların bize de bulaşmasına neden olur.[53]

Zaman içerisinde arketip olarak zihinde kodlanan deneyimler kişiye oldukları gibi gözükmek yerine genel kabulün temsilcisine dönüşür. Sezgi yöntemi ise şeylere doğrudan erişimi, onları yorumlamadan saf hâliyle algılamayı ifade eder. Kısaca şey doğrudan teması sezgi ile sağlar, kesin bilgiye ulaşır. Bu noktada Tanpınar'ın biliş yönteminin sezgiye dayandığını söyleyebiliriz. Nitekim onda bilgiyi salt deneyime dayandırma eğilimi yoktur. Tanpınar için yılan, annenin ölümüne vesile olan hadiseleri aşmıştır.

Bu çalışmada Tanpınar'ın poetikasını oluşturan bir unsur olarak yılan metaforunun anlamını bulmaya çalıştık. Şüphesiz "edebiyatımız, hatta felsefemiz ve dinimiz, çocukluğumuzla ilişkili nostaljik duygulardan ilham alır."[54] Tanpınar'ın eserlerinde salt çocukluğunun izlerini sürmek bizi yılan metaforunu açıklamada eksik bırakacaktı. Yılan metaforuna ulaşmak için fenomenolojik eleştiri yöntemine başvurarak şairin bilincinde kavramların karşılığına ulaşmaya çalıştık. Anı fenomenolojisi ile yılanın şairin bilincinde nasıl bir geçmişi temsil ettiğine odaklandığımızda Tanpınar'ın anılarını oluşturan fenomenlerin *uzak anı fenomeni* olduğunu gördük. Bu bize, bir yönüyle şairin bilincinin çocukluktaki nesnelere adeta takıntı düzeyinde bir bağlılıkla bağlandığını gösterdi. Korku fenomenini ele aldığımız bölümde fenomenolojik perspektifle gerçek korku deneyiminin neye benzedi-

52 Robert Franck, *L'Écriture sensible* Proust et Merleau-Ponty, Fransa: Classiques Garnier, 2021, s. 72.

53 Michael Lewis-Tanta Staehler, *Fenomenoloji*, s. 22.

54 Luce Irigaray, *Doğmak*, çev., Naciye Sağlam, İstanbul: Fol, 2021, s. 50.

ğinden, bilincin hareketleri ve dinamiklerinden ve deneyim algısını nasıl renklendirdiğinden bahsetmeye çalıştık. Tanpınar'ın bilinçaltında bu fenomenin nasıl kuvvetli bir izi olduğuna şahit olduk. Ona göre, "insanoğlu tam sevinemez, bu onun için imkânsızdır. Düşünce vardır, küçük hesaplar vardır ve korku vardır. Bilhassa korku vardır. İnsanoğlu korkan mahlûktur."[55] Korkunun varlığını çocukluğundan itibaren en şedit hâliyle hisseden şair, bu duygudan sıyrılmak için önce bilincinde korkuyu kodladığı yılana sığınır, ondan güç almaya çalışır, ardından onunla bütünleşir.

Son olarak refleksif, yani sorgulama üzerine bir düşünce tarzını açıklayan, deneyimler üzerinde düşünme yöntemine başvurarak yılan metaforunun anlamına ulaşmayı denedik. Bu bağlamda kısaca şu sonuca vardık. Öncelikle, fenomenolojik yöntemde gelenekten, çevreden miras aldığımız hiçbir deneyimi, öğretiyi olduğu gibi kabul edemeyiz. Her bilişi zihinde kendi sezgilerimizle onaylamalıyız. Tanpınar'ın şiire yaklaşımında gelenekten ve ön kabullerden arınarak sezgisel yöntemi izlediği gözlemlenir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi yılan şair için annenin ölümünün çok ötesinde bir deneyim olarak sezilir. Aksi takdirde şiirin tanımında kendi adına yılanı konuşturma hiçbir şairin başvuracağı bir yol olamaz. Yorum yapmaktan kaçınmayı temel kabul eden fenomenolojide, şeylerin kendisine dönüş bir yönüyle şeylerin kendi adına konuşmaları anlamını taşır. Tanpınar, şiirin tanımında yılan metaforunu kullanarak şeyin kendi adına konuşmasını kabul eder. Şiirin tanımındaki ya da şairin bilincindeki yılan *nedir* ya da *kimdir* sorusunun cevabını veren şeyin kendisidir. Şey bize, bazen *kendi üstüne çöreklenen* şairi, bazen kendi üzerine kıvrılan kendine dönmesi (refleksiyon) ile şairin ruhunu temsil ettiğini söyler.

KAYNAKÇA

Arcaya, Jose M. "A Phenomenology of Fear". *Journal of Phenomenologial Psychology.* 10/ 2, 1979: 165-188.

Berger, John. *Sanatla Direniş.* Çev., Aslı Biçen. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Breton, David Le. *Sessizlik Üzerine*. Çev., Zeynep Turan. İstanbul: Sel Yayınları, 2021.

Cioran, E. M. *Zamana Düşüş.* Çev., Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.

Çalcı, Sercan. *Gerçeğin Belleği Bir Alfred North Whitehead Portresi.* İstanbul: Norgunk, 2021.

Declève, Henri. "Jan Patočka et le phénomène de l'écriture littéraire". *Laval théologique et philosophique*. 49/1, 1993: 3-26.

Deleuze, Gilles. *Kant Üzerine Dört Ders*. Çev., Ulus Baker. İstanbul: Öteki, 2000.

55 Tanpınar, *Huzur*, s. 144.

Eskin, Şerif. "Eşikte Bulantılar: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Sahnenin Dışındakiler Romanında Varoluşçu İzlekler", *VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildiri Kitabı*. Cilt 3. Ed., Mustafa Özkan, Enfel Doğan. İstanbul, 2014: 899-919.

Franck, Robert. *L'Écriture sensible Proust et Merleau-Ponty*. Fransa: Classiques Garnier, 2021.

Foucault, Michel. *Kendini Bilmek*. Çev., James Cem Yapıcıoğlu. İstanbul: Profil Kitap, 2021.

Gallagher, Shaun. *Phenomenology*. UK: Palgrave Macmillan, 2012.

Hoerl, Christop. "The Phenomenology of Episodic Recall". *Time and Memory: Issues in Philosophy and Psychology*. Ed., Christoph Hoerl, Teresa McCormack. UK: Oxford University Press, 2001: 315-334.

Husserl, Edmund. *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Çev., Harun Tepe. Ankara: BilgeSu, 2020.

Irigaray, Luce. *Doğmak*. Çev., Naciye Sağlam. İstanbul: Fol, 2021.

Joseph Campbell- Moyers. Bill, *Mitolojinin Gücü*. Çev., Zeynep Yaman. İstanbul: MediaCat Kitapları, 2010.

Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. Çev., Z. Aksu Yılmazer. İstanbul: Metis, 2017.

Kahn, Sholom J. "What Does a Critic Analyze? (On a Phenomenological Approach to Literature)". *Philosophy and Phenomenological Research*. 13/ 2, 1952: 237-245.

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, (tarih belirtilmemiş).

Kenney, Wade. "The Phenomenology of the Disaster: Toward a Rhetoric of Tragedy". *Philosophy & Rhetoric*. Penn State University Press, 39/2, 2006: 97-124.

Küçükalp, Kasım. *Husserl*. İstanbul: Say Yayınları, 2006.

Lewis, Michael – Staehler, Tanta. *Fenomenoloji*. Çev., Osman Baran Kaplan vd. İstanbul: Fol, 2019.

Lyotard, Jean- François. *La Phénoménologie*. Fransa: Universitaires de France, 1954.

Miller, J. Hillis. "The Geneva School". *Critical Quarterly*. Vol. 8, 1966: 305- 321.

Moran, Dermot. *Edmund Husserl: The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction*. UK: Cambridge University Press, 2011.

Nagel, Thomas. "What is it Like to be a Bat?". *Philosophical Review*. 83/4, 1974: 435-450.

Özcangiller, İhsan Berk. "Hegel'in Fenomenolojisi Bağlamında Özbilincin Diyalektiği". *Felsefe Arkivi*. 45/II, 2016: 29-65.

Phenomenology on Kant, German Idealism, Hermeneutics and Logic. Ed. Joseph J. Kockelmans. Springer, 2000.

Poulet, Georges. "Phenomenology of Reading". *New Literary History*. Vol. 1, No. 1, October 1969: 53-58.

Proust, Marcel. *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde.* Çev.: Roza Hakmen. İstanbul: YKY, 2019.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, L'oubli.* Paris: Édution du Seuil, 2000.

Sakakibara, Tetsuya. "The relationship between nature and spirit in Husserl's phenomenology revisited". *Phenomenology in Japan*. Springer, Vol. 31: 255-272.

Spiegelberg, Herbert. *Fenomenolojik Hareket Tarihsel Bir Giriş*. Çev., Seçim Bayazit. İstanbul: Pinhan, 2021.

Svendsen, Lars Fr. H. *Korkunun Felsefesi*. İstanbul: Redingot, 2021.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.

_____, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. Haz., İnci Enginün ve Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.

_____, *Huzur*. İstanbul: YKY. 2004.

_____, *Bütün Şiirler*. Haz., İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Tanpınar'ın Mektupları*. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.

Toadvine, Ted. "Leaving Husserl's Cave? The Philosopher's Shadow Revisited". *Merleau-Ponty's Reading of Husserl,* Springer. Vol. 45, 2002: 71-94.

Valéry, Paul. *Monsieur Teste.* Çev., Fahrettin Arslan. İstanbul: Ketebe, 2018.

Yoshimi, Jeffrey. *Husserlian Phenomenology a Unifying Interpretation*. USA: Springer, 2016.

Zahavi, Dan. *Phenomenology: The Basics.* New York: Routledge, 2019.

_____, "Husserl and the 'absolute'". *Philosophy, Phenomenology, Sciences, Phaenomenologica*. Vol. 200: 71-92.

İnternet Kaynakları

https://plato.stanford.edu/entries/consciousness-representational/. (Erişim tarihi: 30.12.2021).

Kendi Varlığında Kaybolan mı?: Cemil ve Rüyaları

Betül Sezgin

Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, SBE, Felsefe Bölümü

Tanpınar'ın "Rüyalar" hikâyesinde; varoluş, rüya, korku ve yabancılaşma önemli bir yere sahip. Hikâye kahramanı Cemil'in rüyalarına, onlardan doğan olgu ve olaylara şahit olur okuyucu. Kahramanın aynı kadını farklı veçhelerde kimi zaman kendisinden yardım isterken görmesi anlatıda korku duygusunun doğmasına neden olur. Korku şiddetini kademe kademe arttıran rüyalar, Cemil'in kendisini sorgulayan bir üslup ve düşünce hâli takınmasına, kendisine yabancılaşmasına bir yandan da kendi içine dönmesinin sebebidir. Kurgudaki her şey, Cemil'in zihninden aktarılan bir hikâyenin yapı taşlarıdır, aslında bir dış sesin onu yönlendirmesiyle vücuda gelendir. Tanpınar, Cemil'in uyku ile uyanıklık arasında yaşadıklarını, birbirine geçmiş iki boyut içinde anlatısına taşır. Gerçek ve hayal arasında dolanan Cemil, gördüğü rüyalardan olumsuz yönde etkilenerek hayatını yaşamaya çalışır.

Varlık İçinde Yok Oluş

Tanpınar'ın kahramanı Cemil'in varoluşsal kaygısı vardır, bu yüzden etrafındaki her şeyle birlikte rüyalarını da umursamaktadır. Günlük hayatında ve rüyalarında karşılaştıkları Cemil'in kendi içinde inişler ve çıkışlar yaşamasına, kendisini sorgulamasına neden olur ve okuyucu öncelikle onun varoluşsal sorgulaması ile karşılaşır. Varoluşçuluk:

> evrenin akıl ile anlaşılabilir bir yapıya sahip olan bir gelişme doğrultusu olmayıp, özü itibariyle anlamsız ve saçma olduğunu evrenin rasyonel bir tarafının olmadığını, evreni anlamanın insan tarafından verildiğini öne sürer. Böyle bir evrende, insanın hazır bulduğu ahlak kuralları olmadığından; varoluşçuluk, ahlaki ilkelerin, kendi eylemleri dışında, başka insanların eylemlerinden

de sorumlu olan insan tarafından yaratıldığını savunur.[1]

Varoluşçuluk, aynı zamanda kendi köklerinden kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe ve tarihine olan güvenini kaybetmiş bu yüzden kendi toplumundan uzaklaşarak yabancılaşmış, huzursuz insan varlığını da ifade eder. İnsan, kendi özünü yaratmak zorundadır. Bundan dolayı kişiliğini tarih sahnesinde yer alarak, acı çekerek, kavga ederek inşa eder. İnsanın ne olduğunu söyleyebilmesi için yaşanmışlıklarının olması gerekir. İnsan içinde taşıdığı dünyaya denk bir dış dünyayı arar ve kimi zaman bu arayış rüya hâli içinde olur. Zihni de bu arayışa yardım edercesine barındırdığı karmaşa ve psikolojik huzursuzlukları, insanını uyku ile uyanıklık arasındaki yolculuğuna salar. "Rüyalar"da, kahraman Cemil'in aslında problemi yoktur. Ama gördüğü rüyalar neticesinde önceki hâline göre daha neşesizdir. Bunun nedeni de başlarda bir yüz görmediği ya da yaşadığı olayları hatırlamadığı fakat kendisini yoran rüyalarıdır. Zamanla rüyalarında bir kadın belirir, zamanla rüya daha doğrusu bu kadını görmek için sabırsızlanır. Kendisini yoran bu rüyaları bir hafta görmeyen Cemil üzüldüğünü fark eder ta ki bir hafta sonra rüyalarını ve kadını tekrar görmeye başlayana kadar. Zamanla rüyalarında görünen bu kadın kendisinden yardım istemeye başlar.

Bir gün karısıyla denizde yüzerken suda boğulmakta olan beyaz elbiseli birini gördüğünü sanır. Cemil bu zamandan sonra artık gerçek ve hayal çatışması içinde vicdan azabı çekmeye başlar. Sanki iki hayat yaşıyormuş gibidir ve bu ikisine de bağlı olduğuna kendini inandırır. Karısı vardır ama rüyalarında gördüğü kadına âşık olduğunu düşünür. Rüyalarında gördüğü bu kadından karısına bahsedemez. Bir gün kendilerini ziyarete gelen akrabalarının yanında kendinden geçen Cemil, çok kısa bir rüyaya dalar. Rüyalarındaki kadının korku ve kederle dolu yüzünün yardım istercesine kendisine baktığını görür. Bir gece sonra rüyasında; kahraman odasına girer pencereyi kapatırken bir çığlık duyar, uykusundan uyanır. Ve sonraki günlerde de o çığlığı duymaya devam eder. Bu olayları yaşarken rüya bir insana ne yapar diye sorar? Cemil kendisini sorgulamaya başlar; varlığını, sahip olduğu tüm olanakları, diğer insanlar ve nesnelerle kurduğu ilişkileri. Çünkü bunlarla kurduğu ilişki her zaman dünyada varolması üzerinden inşa edilidir. Weil'e göre varoluşçuluk "bunalım", Mounier için "umutsuzluk", Hameline'e göre "bunaltı", Banfi için "kötümserlik", Marcel için "özgürlük"tür. Heinamann için ise varoluşçuluğun gerçek bir tanımı yoktur, çünkü kavramı tek başına herhangi bir ifade karşılayamaz. Birey kendini tanıma ve bilme arzusuyla varoluş sancısını yaşar ve bir anlam kazanır.

Cemil, kendi sancısı içinde nasıl bir varlık buluyor diye bakılırsa. Cemil rü-

1 Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yay., 2003, s. 409.

yalarına girmeye başlayan kadına artık âşıktır. Önceleri karısına söyleyemediği bu kadından bahsetmeyi düşünür çünkü rüyasında da olsa hayatında bir kadın vardır. Uyumayı ve rüya görmeyi artık o kadına ulaşmak için ister. Beyaz elbiseli kadını göremediği rüyalarında perişan olan Cemil, rüyaları üzerine kafa yormaya ve onları daha net biçimde hatırlama gayretine düşer. Rüyalarındaki mekânların, mekânlardaki nesnelerin kendisine tanıdık olup olmadığını anımsamaya çalışarak rüyalarının kendisine bir mesaj verip vermediğini anlamaya çalışır. Artık onun için rüyalar ve gerçek hayat iyice birbirine girmiştir. Cemil'le önceleri iletişim kurmayı reddeden bu kadının ondan yardım istemeye başlaması ise kahramanın hayatını iyice alt üst etmiştir. Cemil, kendi varoluşunu, varlığını sorgulamaya başladıktan sonra sorar: acaba yaşadığı şeyler gerçek mi, rüya mı?

İnsanın gördüğü bir rüya ondan bazı şeyleri saklamasını ya da aşikâr kılmasını isteyebilir. İnsan geçmişte kalmış hayatından farklı kesitleri değişik formlarda rüyalarında görebilir. İnsan rüyasını yaptığı işleri desteklemek ya da güç toplamak için de görebilir. Peki Cemil rüyalarında gerçekten ne görür? Aynı rüyayı değişik formlarda görmesinin nedeni onun varoluşunu bir yönden desteklemek midir? Ya da varoluşunu güçlendirmek için sunulan bir kaynak mı?

Sen Misin Rüya Gören

"Gündüz gönülde biriken gece düşte aksırır."
Çin Atasözü

> Hani Yusuf babasına şöyle demişti; Babacığım ben rüyada, gerçekten on bir yıldızla, güneş ve ayı gördüm; onları bana secde ederlerken gördüm. Babası, şöyle dedi: Yavrucuğum! Rüyanı kardeşlerine anlatma. Yoksa, sana tuzak kurarlar. Çünkü şeytan, insanın apaçık düşmanıdır. İşte Rabbin seni böylece seçecek, sana (rüyada görülen) olayların yorumunu öğretecek ve daha önce ataların İbrahim ve İshak'a nimetlerini tamamladığı gibi sana ve Yakub soyuna da tamamlayacaktır. Şüphesiz Rabbin hakkıyla bilendir, hüküm ve hikmet sahibidir.[2]

Hz. Yusuf'un rüya kıssası hatırlanırsa geleceği gösteren izlerle karşılaşır. Hz. Yakup, küçük oğlundan, ağabeylerinden zarar görür endişesiyle rüyasını saklamasını ister. Çünkü rüya geleceği gösterir, aslında yaşatır. Sahih rüyalar, yokluk içinde varlığı gösterebilir.

Rüya aslında kişinin zihinsel, duygusal ve fiziksel ihtiyaçları neticesinde

2 Kur'an-ı Kerîm, Yûsuf, 12/4, 5, 6. E.T.: 15 Ocak 2022, https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/yusuf-suresi-12/ayet-4/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1.

kontrolü olmadan gördüğü şeylerdir. Bu, rüyaların insanın gündelik yaşamının bir uzantısı olduğuna işaret eder. Tanpınar rüyaların ikinci bir hayat olduğu söyler ve ekler: "İç içe iki oda gibi, uyanık hayat gibi rüya hâli yan yana dururlar. Dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için birinden öbürüne çok çabuk geçilir. Bir anda karanlık bir eşik atlanır."[3] Yazar hikâyelerinde rüyayı, uyku ve uyanıklık arasında kullandığı için aslında rüyadan çok hayali anlatır gibidir. Tanpınar kimi zaman rüyalar ile ortaya koyduğu hayali ya da gerçekliği kabusa dönüştürür. Gerçek ve hayalin birbirine karışması, anlatıda oyun havası olduğunu ya da asıl varlığın yok olduğunu hissettirir.

Hikâyede Cemil; rüya mı görür hayal mi, gerçeklik içinde mi yaşar rüyada mı? Hikâye, andan geçmişe doğru giderek kahramanı içinde bulunduğu durumu özleyecek bir duruma getirir. Öyle ki Cemil, uyanıp yatağından ayrıldığında üzüntü içindedir. Onun için rüyadan uyanmak, sevgilinin yanından ayrılmak gibidir. Tanpınar kahramanının bu hâlini şu şekilde tasvir eder: "Sevilen bir memleketi, bir daha görülmeyecek şeyleri terk ediyormuş gibi esefle yatağından kalkıyor ve gününü bir sıla düşünür gibi geceyi ve rüyalarını düşünerek geçiriyordu."[4] Uykusundan uyanan Cemil, artık yaşadığı andan mutlu değildir ve gün içinde huzursuz bir insan profili çizer. Dünyaya artık rüya perdesinin ardından bakan kahraman yavaş yavaş kendisinin seyircisi olmaya başlar.

> Bazen o da çok nadir anlarda, tanıdığı, vaktiyle dikkat etmiş olduğu birkaç şey bu rüyalara giriyordu. Mesela evlerinin önündeki erguvan ağacı gibi. … Bazen, şüphesiz gündelik işlerin, kendi mazisine ait şeylerin de rüyalarına karıştığı olurdu. … bu iki cins rüya birbirinden adeta farklıydı. Birincisine bir nevi sır, içinden gelen duygu refakat eder; rüyadan ayrı bir şey… Ötekiler ise kendi gelişmeleriyle uykumuzun şekline göre gece hayatımızı yapan şeylerdi.[5]

Belleği artık hayatın ona oyun oynadığı kaygısına bir yer açar. Çünkü rüyalarında gördüğü belirli semboller, şekiller onu korkutmaya başlar. Şimdiyi güçlendirmesi ya da beslemesi beklenen rüya Cemil'in geçmişini, şimdisini ve geleceğini adeta bir potada eritir, geriye korku duygusunu bırakır.

İnsan rüyalarından neyi gördüğünü düşündüğünde kimilerini hiç hatırlamaz, kimileri de bütünlükten yoksundur, kimileri rüyayı göreni etkileyecek derecede net görüntü, mekân ve olaylara sahiptir. Rüya son yanıyla bir ya-

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yay., 2020, s. 34.

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Rüyalar", *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yay., 2013, s. 238.

5 Tanpınar, "Rüyalar", s. 239.

zarın kurgusunu oluşturmasında kaynaklık edebileceği gibi olayı yaşayan kahramanın korkuyla titremesine neden olabilir. Rüya tekniğine yaslanan Tanpınar, hikâyesini rüyanın doğasına ilişkin gerçeklerle beslemekle kalmaz, kahramanını korkuya düşürecek kadar gerçek bir kurgu atmosferi oluşturur. Bu nokta, hikâyeyi inandırıcılık ve sahtelik arasında bir yerde yani arafta tutarken, yazarı kurgusu içindeki hareket alanını genişletir. Hikâyenin kurgusundaki rüya ve gerçeklik arasındaki geçişler birbiriyle kopuk gibi dursa da, rüya Cemil'in hayatının başka bir boyutunu geriye gidip gelme tekniği ile verdiği için kurgunun tamamını algılamada yardımcıdır.

> Garip değil mi? Her rüyanın hayatta bir mutabakat noktası bulunabiliyor. Onun için rüyalarımızı yoruyoruz. Pekala dün akşamki rüya da bu çocuklara, onların renkli kovalarına, toplarına yorulabilirdi. Fakat içindeki his? O garip dalgalanış, o işlenmiş günah hissi. Kimin günahlarını yükleniyorum. Bu azap niçin sanki?[6]

Semboller dünyasında daha çok yaşamaya başlayan hikâyenin kahramanı, aslında kendisini temsil eden bütünlüğün bir parçasında yaşar. Semboller, bütünün bir parçası oldukları için Cemil'in maddi algıları ile rüyalarında gördüğü sembolik işaretler birbiriyle ilişkilidir. Zweig, rüyaların insanı tedirgin etmek ya da günlük rutinlerini aksatmak için insanın dünyasına girmediğini, aksine insanın hayatını korumak için insanı ziyaret ettiğini söyler. Bu durumda Cemil'in rüyalarının da aslında kahramanın simgesel biçimlerine canlılık katmak için yardımcı olduğu yorumu yapılabilir.

> Gündüzki yorgunluğuna rağmen o gece rüyalar yine devam etti. Bir nevi sarahat gelmişti. Tanımadığı yollardan geçiyor, bilmediği evlerin penceresinden sokaklara bakıyor, büyük yamaçlara tırmanıyordu. Sabaha karşı bu bahçelerden birinde genç bir kadın gördü. Sırtında beyaz bir elbise vardı ve yüzü elleriyle kapalıydı. Bir köşede oturmuş sanki birisini bekliyordu. Cemil bu kadının kim olduğunu bilmiyordu. Merak da etmiyordu. Sadece ne yaptığını, niçin bu kadar müteessir ve mahzun olduğunu anlamak istiyordu. Ona öyle geliyordu ki kadın ağlıyordu. Bunu bilmesi onun için bir azap oldu ve bu azapla uyandı.[7]

Kurgu ilerledikçe okuyucu Cemil'in içinde kaldığı gerçeklik ve hayal arasında yaşamanın bilincinde oluşturduğu korkuya daha çok tanık olur. Gördüğü rüyalar ve hayaller onun yaşadığı gerçek dünyanın hakikatini bozarken, hayatını adeta bir kabusa çevirir. Peki Cemil'i gerçekten korkutan nedir?

6 Tanpınar, "Rüyalar", s. 244.

7 Tanpınar, "Rüyalar", s. 244.

Korkuyu Yaşarken

"Rüyalarda uyaran bir sesin
Bizimle konuştuğuna inanmıyor musun?"
Leibniz

"Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu."[8] Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserinden yer verilen bu alıntıda anormallik dev bir böceğe dönüşen kahramandır, normal nokta ise bunaltıcı düşlerdir. Samsa, bunaltıcı düşleri akabinde uyandığında böcek olmasına, sesinin değişmesine, vücudunun büyümesi alışır da kız kardeşi Grete'nin zamanla kendisine karşı olan davranışlarındaki değişikliğin kendisinde uyandırdığı korkuya alışamaz.

> Kız kardeşinin odaya girişi bile Gregor için korkunç bir olaydı. Kız odaya girer girmez, başka zamanlar Gregor'un odasını kimsenin görmemesi için o denli dikkat etmesine karşın, kapıyı kapatmak için bile zaman ayırmaksızın doğru pencereye koşuyor, boğuluyormuşçasına acele ederek camı açıyor ve dışarıda hava ne denli soğuk olursa olsun, bir süre pencerede kalıp derin derin soluk alıyordu.[9]

Kafka, Samsa'nın böcek hâlinin tekrar insana dönüşmeyeceğini vurgulamakla birlikte onun geçirdiği değişime odaklanır. Anlatının genelinde değişim üzerinden ölüm alelade bir şeymiş gibi işlenir aslında. Oğuz Atay, Samsa'nın yaşadığı korkuyu: "Zavallı bir böceğin vücudunda duyduğu ve anlamını bilmediği bir korku. Bitkisel bir korku."[10] şeklinde ifade eder.

Samsa'nın bunaltıcı düşler akabinde bir yaratığa dönüşmesiyle hayatına giren belirgin korku imgesi Cemil'in yaşadığı duyguya benzetilebilir. Cemil de gördüğü rüyalar akabinde korku içinde kıvranır. Yaşamakta mıdır, ölmüş müdür, hayal dünyasında mıdır, gerçek dünyada mıdır; Cemil şüphe içindedir. Korkunun Tanpınar'ın sanatında büyük bir paya sahip olduğu belirtilir. Rüya motifli hikâyelerinde kullandığı ikili atmosferde, kahramanlarına bilinmezlik içinde korku hâlini yaşatır, Cemil'de olduğu gibi. Kahraman ilk korkuyu rüyasında gördüğü kadının kendisinden yardım istemesiyle yaşar. Oysa önceleri âşık olduğu bu kadını rüyasında görmek için uykuya dalmaya sabırsızlanırdı Cemil.

> Fakat akşama doğru garip bir sabırsızlık başladı. Sanki bir an evvel gece olmasını bekliyordu. Yemekte büsbütün dalgındı. Konuşulanlara cevap vermiyor, başladığı sözü bir türlü bitiremiyor, jestlerin yarım, biçare kalıyordu. Hakikatte hep rüyalarıyla meşguldü.[11]

8 Franz Kafka, *Dönüşüm*, Istanbul: Can Yay., 2004, s. 9.

9 Kafka, *Dönüşüm*, s. 43.

10 Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yay., 2022, s. 611.

11 Tanpınar, "Rüyalar", s. 245.

Cemil rüya gördüğü süreç ilerledikçe artık uyumaktan korkar hale gelir. Korku genel itibariyle insanın mantıklı düşüncelerini öldüren, bilinçli hareket etmesini engelleyen olumsuz bir duygudur. Geçmişten günümüze taşınan korku, ilkel insanlar için bilmedikleri bir şeyden hissettikleri bir duygu iken günümüz insanı için her şeyden korkma durumu söz konusudur. Korkunun insan üzerinde farklı tezahürleri vardır. Tanpınar'ın kahramanı Cemil'in korkusu, rüyalarının onda uyandırdığı hissiyat üzerine kuruludur. Onun yaşadığı korku, yavaş yavaş kendi kabuğuna çekilmesine neden olur. Adeta bitmeyen bir rüyanın korkusunu hayatına katan Cemil, kimi zaman gerçek hayatla uyumsuz tavırlar sergilemeye başlar. Buna içine itildiği ya da kendi iradesiyle girmeyi tercih ettiği süreç sebep olur. "İşin garibi o gece başka hiçbir rüya görmüyordu. Ertesi gece ve daha ertesi gece de böyle geçti. İlk günü bundan çok mahzun oldu: "Korkuyorum…" diyordu. "Korkuyorum…"[12]

Korkunun bir birey üzerine olan etkileri oldukça fazladır. Korku insan zihnini bulanıklaştırarak kişinin duyarsız bir hale gelmesine neden olur. Zihin sağlığını kaybeden bir insan umutsuzluğa ve yalnızlığa sürüklenerek hayattan kopma noktasına gelebilir. Bunun üzerine gidilmezse korku insanı gölge gibi takip ederek özgürlüğüne ket vurabilir. Cemil'in hayatı rüyalarının getirdiği korkuyla dış dünyadaki nesnelerin kimi zaman kaybolduğu, zihninde yeni şeylerin tasarlandığı bir hayal dünyasıyla çevrelenir. Kahraman böyle zamanlarda kendi içine çekilir ve rüyaları ile onların etkilerini düşünür.

> Odasına çekildiği zaman rüyasını iyiden iyiye hatırlamağa çalıştı. Bu da çok kısa, belki birkaç saniye sürmüştü. … Kadın ayakta duruyordu. … bu sefer yüzünü büsbütün başka bir şey, korku ve ıstırap örtüyordu. … Korkuyla dolu gözleri hayatı hiç tanımamış gibi.[13]

Tanpınar'ın kahramanına yaşattığı korku, onun benlik bölünmesine, varolan değerlerini yitirip kendisine yabancılaşmasına neden olur. Hayal ve gerçek arasında yüzen kahramanın benliği korku nedeniyle kendisine ve çevresine karşı yavaş yavaş yabancılaşır. Yazar, kahramanın arada kaldığı bu durumu şu şekilde dile getirtir.

> "İki hayatım var. Birincisi kadar ikincisine de bağlıyım! Korkunç… Korkunç…" Namuslu adam olarak bu ikinci hayattan karısına bahsetmesi lazımdı. Rüyalarında olsa bile bir başka kadınla ilgiliydi. "Rüyada imiş ne çıkar? Uyku hayatın yarısı olduktan sonra…"[14]

Cemil toplum tarafından değil de kendi kendisine yaşadığı korku akabinde toplumdan uzaklaşır, yalnızlık duygusunun pençesine düşer. Aslında yalnız-

12 Tanpınar, "Rüyalar", s. 247.

13 Tanpınar, "Rüyalar", s. 248.

14 Tanpınar, "Rüyalar", s. 244-245.

lık insanın doğumundan ölümüne kadar her daim karşılaşabileceği bir haldir. Uykusunun içinde tökezleyen, gittikçe daha çok kabusa dönüşen rüyalarından kaçma gayretine düşen Cemil'in kaçmasına imkân olmadığı için yalnızlık kabuğu bir barınak gibi görünür. Kendisiyle çatışma hâlinde olan kahraman, toplumla da çatışmaya girerek dışlanmışlık duygusunu yaşar ve kendi iç sürgününü başlatır. Kahraman her ne kadar kendisini toplumun kalabalığına bırakmış gibi görünse de pasif agresif bir tavır sergileyerek maddesel dünyanın dışındaki alanın bir nevi kölesi hâline gelir. Bu durumdaki bir insanın varlığını devam ettirmesinde zorlandığı gibi Cemil de güç bir hale düşer. Cemil gibi korkuyla yaşayan ve yalnızlığa çekilen insanların kaybedecekleri tek şey kendileridir. Kendi zihinlerinde kurdukları dünyada yaşayan bu kişilerin yalnızlığı artık yabancılaşma olgusunun görüldüğü tiplerdir.

Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı insanlığın erken dönemlerinden itibaren kullanılır. Plotinos bu kavrama ruhun kendi varlık biçiminden sıyrılıp, her şeyin kaynağı olan "bir" ve "tek" ile bütünleşmesini ifade ederken yer verir. Burada yabancılaşma birini bir şeyden ya da birinden uzaklaştıran, mutlak olana yaklaştıran durumdur. Yabancılaşma birinin toplum, doğa ve başka insanlardan uzaklaşması sonuncunda doğan bir his olmanın yanında kişinin kendisinden de uzaklaşması anlamına gelir. Yabancılaşmayı felsefi anlamda ilk kez kullanan Hegel kavramı; ilk olarak bireyin özünde aynı olduğu ve geçmişte birlikte olduğu şeyden ayrıldığının farkındalığı ile ikinci olarak bireyin özünde aynı olduğu ve geçmişte birlikte olduğu şeyden ayrı olan benliğinden vazgeçmesi olarak yorumlar.

Yabancılaşma durumuna bile isteye, farkında olarak ya da olmayarak giren insanın bulunduğu ortamla uyumsuz yanları vardır. Bu uyumsuzluk hâli insanı bilinmeyen ülkelerin, kişilerin, duyguların özlemine doğru sürükler. Bir şeyleri, birilerini ya da bir yerleri özleme hâlindeki insan aslında yok olma isteğindedir. Yaşamak ya da ölmenin kendisi için çözüm olmadığını fark eden biri yok olma hâline yönelir. Bu yok oluş madden ya da manen olabilir; bireyin kendi içine dönmesi şeklinde de vuku bulabilir. "Modernist roman anlayışının başlıca sorunsalı olan bireyin yabancılaşması, modernizm anlayışı doğrultusunda oluşan yaşam tarzına uyum sağlayamama, tepki duyma ve bunun sonucunda iç dünyaya çekilmedir."[15]

Tanpınar'ın metinlerinde karakterlerinin genel itibariyle daha çok şimdiyi ve geçip giden zamanı bir araya getirerek bugünü inşa ettiği belirtilir. Ha-

15 Hasan Yürek, "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 28, Sayı 1, 2008, s. 192.

yattan kopmuş olan erkek birey; yalnızlık, içe kapanma, toplumdan kaçma halleri içinde, varoluş krizleriyle uğraşan tiptir. "Rüyalar"daki Cemil başarısızlık duygusu yaşamayan, toplumda bir yeri olan ama rüyalarının etkisiyle toplumun ve benliğinin dışında hareket etmeye başlayan bireydir. Gördüğü rüyalar arttıkça ve rüyaların içindeki olayların gidişatı değiştikçe Cemil'in kendi gerçekliğinden de uzaklaşmaya başladığına şahit olunur. Cemil, kendini rüyalarına o kadar kaptırır ki küçük ölüm olarak adlandırılan rüyalarına kavuşmak için sabırsızlandığı günler yaşar. Kendi kimliğinden bir şeyler kaybetmeye, rüyasındaki kadın kendisinden yardım istemeye başladığı zaman ise korkmaya başlar. Artık yaptığı işlerde kendisinin mi söz aldığını yoksa hayali benliğinin mi konuşmaya başladığını ayırt edemez. Bir taraftan içinde yaşadığı hayat diğer taraftan gerçekle hayal arasındaki dünya onu yıpratır ve herkesten uzaklaşmasına neden olur. Onun için başlarda çekici olan durum gün geçtikçe artan sıkıntıyı ve hayal kırıklığını getirir. Anlamsız bulduğu bu döngü içinde toplumla olan bağları da gevşeme sürecine girer. Kendi içine çekilip toplumdan saklanarak kaybolmaya yüz tutmak ister.

Tanpınar "Rüyalar"da, geçmişi şimdisini rahatsız eden bir kurgu içinde kahramanın tansiyonunu yüksek tutan bir atmosfer yaratır. Toplumdan soyutlanan Cemil, kendi içinde gizli ya da gölgede kalmış olan bir şeylerin arasında yaşayarak aile hayatına dahi uyum sağlayamaz hale düşer. Kendi hayatı gerçeklikten ziyade yorumlarla şekillenmeye başlar. Korkunun verdiği kendine çekilme hâli ile yabancılaşmaya başlaması, onun mekanik bir hüviyete bürünmesine, kendini dar bir alana, rüyalarına sabitlemesine sebep olur. "Bir daha göremeyecek miyim? diye kendi kendine soruyordu. Rüyalarının esrar, dünyasına o kadar aşmıştı ki, kendisini şimdi bütün hayata yabancı buluyordu."[16] İçinde bulunduğu duruma karşı bir şey yapamaması onu güçsüzlük ve anlamsızlık duygusuna taşıdığı için yavaş yavaş kendisinden ve hayatından soğuma sürecine girmesine neden olur.

Cemil'in yaşamış olduğu yabancılaşma hâlinin psikolojik kaynaklı olduğu söylenebilir. Kendi gerçekliğine baş kaldırıp bir rüyanın türevleri arasında gezinmeye başlaması ve yaşantısına aykırı bir boyutu özlemesiyle sosyolojik bir boyutu da döngüsüne dâhil eder. Bu durumum kaynağı Cemil'in rüyaları üzerinden, şimdisi ve geleceği hakkında farklı beklentilere girmesidir. Cemil'in rüyalarında âşık olduğu kadına ulaşma beklentisi kendi varlığına yabancılaşması ile sonuçlanır. Bu hâline belli bir zaman sonra anlam veremeyen kahraman anlamsızlık duygusuna bürünür. Kendini ve hayatını yönetememeye başlaması, yabancılaştığı noktadır. Kendi varoluşunu içe dönük sorgulamalarla yeniden kavramaya çalışarak anlam dünyasındaki yerini kaybetmemeye çalışır. Ve kendisine müdahale eder.

16 Tanpınar, "Rüyalar", s. 247.

> Yalnızlığın vermiş olduğu bunalımla yazar, kendi varlığını ve buraya neden geldiğini sorgular. "Deliriyorum galiba. Kendi yalanımı hakikat diye alıyorum." Saatlerce kendi kendine kızdı, acıdı. Bütün günü bu şüphe ve azap içinde geçiyordu. Üst üste kararlar vermeğe başladı. Bir daha rüyalarını düşünmeyecekti.[17]

Sonuç

Cemil bu hikâyede aslında pasif bir durumda okunur. Bir dış ses onu öyle ya da böyle yönlendirir. Cemil'i yönlendiren bu ses onun hem gündelik hayatında hem de zihin dünyasında yaşayacağı korkuların kaynağı olan rüyalara taşır. Kahramanın gerçekle hayal arasında yaşadığı olaylar içsel korkular doğurarak hayata karşı pasif olaylar sergilemesine neden olur. Uyuyup rüya görmekten korkar hale gelen kahraman kendi varlığını sorgulayarak gerçekle hayal, varlıkla yokluk arasında sallanır. Korkusunun verdiği içe bürünme hâli nedeniyle de yalnızlık pelerini giyer ve dünyasına yabancılaşır. Fakat hikâyenin sonunda kendisini rahatsız eden genç kadının arkadaşlarının medyum bularak çağırdıkları Selma adındaki bir kadına ait olan ruh olduğunu öğrenir. İnişler çıkışlar, geller ve gitler arasında kendisini paralayarak yaşadığı olayın bu şekilde sonuçlanmasına üzülen Cemil yine de rahatlar. Çünkü kendi varlığını ve gerçekliğini sorgulatan durumdan kurtulur. Tanpınar, Cemil'e bu şekilde bir olay örgüsü yaşatarak rüya tasvirlerine önem verdiğini, bir ruhun bir adamı rahatsız etmesi üzerinden anlatır. Ayrıca rüya üzerinden modern insanın kendisine bile yabancılaşabileceği bir olay örgüsü sunar.

KAYNAKÇA

Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yay., 2022.

Cevizci, A. *Paradigma Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yay., 2003.

Yürek, Hasan. "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları". *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt 28, Sayı 1, 2008: 187-202.

Kafka, F. *Dönüşüm*. Çev., A. Cemal. İstanbul: Can Yay., 2004.

Kur'an-ı Kerîm. "Yûsuf Suresi". 12/4, 5, 6. E.T.: 15 Ocak 2022. https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/yusuf-suresi-12/ayet-4/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yay., 2020.

_____, *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yay., 2013.

17 Tanpınar, "Rüyalar", s. 245.

İKİNCİ BÖLÜM

TANPINAR'IN ŞİİRİ

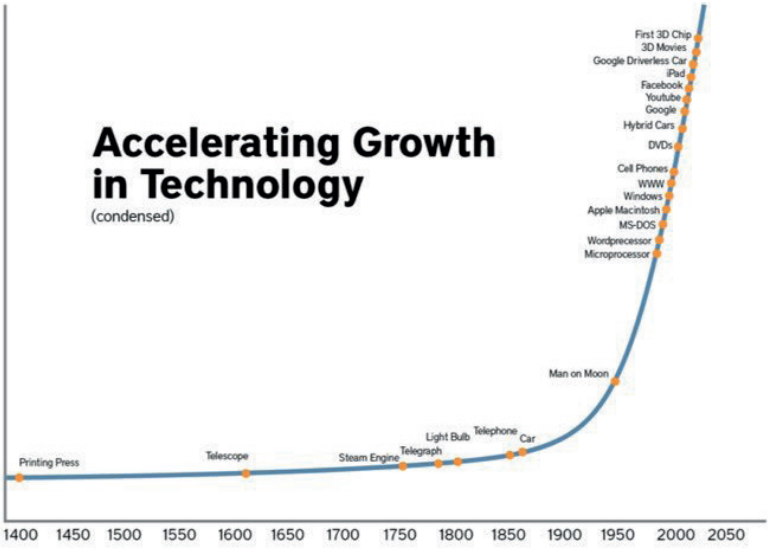
Tanpınar Poetikasına Bugünden Bakmak

Hayriye Ünal

Şair

Tanpınar, Türkiye'nin çalkantılı zamanlarının insanıdır. Onun yaşam aralığında (1901-1962) devrimler, alfabe değişiklikleri, tek parti dönemi, 27 Mayıs, şiirde iki büyük akım, işgal altındaki İstanbul'da geçen tahsil hayatı vardır. Şimdi bugünkü yaşantımızdan bakıp ilerleme ve ivme eğrileri çizdiğimizde aramıza zamansal uçurumlar girmiştir. Tanpınar kısa yaşamına çok tür sığdırdığı için sanata, edebiyata dair birçok toplum kesimini de ilgilendiren bir figür olmuştur hep. Hakkında pek çok çalışma vardır. Ancak poetik türde oldukça az çalışma yapılmıştır. Ben onun poetikasına bugünün gözüyle bakan bir yazı yazmayı tercih ettim.

Roman ve hikâye türlerinde yüzyıl boyunca büyük sıçrama ve değişiklikler yokken şiirde konu farklı seyreder. Dünya şiirinde de bu böyledir. Tanpı-



Tablo 1

nar'ın da öykü ve romanları, bugün yazılanlara kıyas edilerek kolayca eskimese de şiirler için benzer bir saptama hızlıca yapamayız. Bilhassa teknik ilerlemelerin görsel, hareketli alanların yanı sıra yazınsal alanda neredeyse sadece şiirde boy göstermesi bizi aşağıdaki grafiği anlamaya zorluyor. 1900'lere kadar hiç sıçrama görülmeyen grafikte son yüzyıl çizgisi sıçramadan ibarettir. Bunun dilden yazıya, sözden müziğe kadar her şeyde devrimci değişiklikler yarattığı tartışmasız bir gerçektir. Tanpınar, grafikteki radikal bükülmenin tam ortasında yaşamıştır. Gönlünün bir tarafı 19. asırda kalırken bir tarafı kanatlanmak istemiştir. Şiir metninde İkinci Yeni ile aralarında 100 yıl fark var hissine kapılabilirsiniz.

Aşağıda Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler* kitabının "Şiir Hakkında" adlı ilk kısmını yorumlayacağım. Bu kısımda 8 yazı vardır. Ayrıca Tanpınar "Son 25 Senenin Mısraları" adlı 5 yazı yazmıştır. Bu yazılar da önemli bir işaret taşı olarak "mısra" bahsinin poetik yanını ortaya koyarlar. "Valéry" yazısı, çağdaşı ve selefleri hakkındaki diğer yazıları da poetik görüşlerine dair ipuçları içerir. Bu ipuçlarının peşinden giderken romanları ve roman görüşlerinden çıkan poetik özü damıtıp bahsi kapatacağım. Yer yer mektup ve günlüklere de başvuracağım.

Giriş

Şairlerin şiirleri ve şiir anlayışları çoğu zaman yüzde yüz tutmaz, bazen de oldukça birbirine uzaktır. Tanpınar'ın şiir anlayışı, şiirlerinin ötesine geçmiştir. Hatta poetikasının yer yer romanlarında belirdiği ileri sürülebilir. Bütün eserleri ile yaşantısı ile Tanpınar, poetik bir portredir. Poetik tutumunu tarih yazarken bile eleştirel bir metot gibi kullanmıştır. Çeşitli eserlerini inceleyerek Tanpınar'ın poetikasını çıkarırken poetika terimini şiirin üzerinden aşırtarak daha genel bir yapma eylemini adlandırmak için kullanıyorum. Böylece Tanpınar'ın şiir metinleriyle yetinmeyip yazı eyleminin bütününe nüfuz eden şiirsel/poetik karkası da ortaya çıkarmış olacağım.

Bunun bir sebebi var. Şairi bugünden bakarak anlamlandırırken kendisinin şiir demediği nesirlerinde yerleşmiş poetik öz, bugün geldiğimiz anlayışta bize şiir metinlerinden daha çok şey söylüyor, daha konuşkan ve atlanmayacak kadar önemlidir. Neden Tanpınar o özün kendisini davet ettiği yere yönelmedi de (belki de) öncesinde yer alan (bu mitin inşasında büyük rol oynadığı) "büyük şair miti"nin çizdiği çerçevede kaldı? Bu soruya yanıt vermeden önce "o büyük şair"in mitsel ağırlığını anımsayalım. Yahya Kemal'in de mitinin, şiirinden büyük olduğunu ileri sürenler oldu, örneğin Turgut Uyar.[1] Orhan Okay, Tanpınar'ın şiir metninde Yahya Kemal'i takip etme-

1 Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 215.

diğini söylerken[2] Gökhan Tunç, yalnızca Tanpınar'ın değil Hâşim'in, Faruk Nafiz'in, Nâzım'ın, Orhan Veli'nin de Yahya Kemal'in etkisinde olduğunu ileri sürer. Harold Bloom'un etkilenme endişesi kavramı ile inceler bu ilişkileri. Elbette ona hayranlığın açıkça dile getirildiği şiirsel baba, mitik büyük şair ile Tanpınar'ın ilişkisini incelemek için çok elverişli bir kavramdır etkilenme endişesi. Enis Batur'a göre de Tanpınar "iki baba" (Yahya Kemal ve Valéry) tarafından "iğdiş" edilmiştir.[3]

Fakat biz sorumuza dönersek madem etkilenme endişesi babanın kaldığı yerden devam etmeyi, onu tekrar etmemeyi gerektirir, Tanpınar niçin babadan kaçarken yeniye yakalanmamıştır? Kurucu bir poetikası varken bizce "yeni"den de etkilenme endişesi duymuş, devrinde yaşanan iki büyük atılıma da sağır kalmıştır. Böylece Tanpınar'ın çifte açmazı oluşmuş, "büyük" baba ve geleceğin "büyük" oğulları arasında bir "orta"ya düşmüştür.

Yukarıda sorduğumuz neden Tanpınar "büyük şair miti"nin çerçevesinde kaldı, sorusunun yanıtı Tanpınar'ın "yeni" kavramına koyduğu mesafede aranmalıdır. Aşağıda poetikasını açımlarken "yeni"yle ilgili görüşlerini de yorumlayacağız. Kimbilir belki de şiir tarihi çalışmaları sebebiyle aşırı bilinç durumu oluşmuş, kuş bakışı bakmış, kendine yer aramış, tarihsel hat üzerinde "şair" olarak konum işaretlemekle "fazla" ilgilenmiş olabilir. Örneğin Kayahan Özgül'ün aktardığı bir anekdot bu bağlamda ilgi çekicidir:

> (Edebiyat tarihçisi İsmail Habib) Sevük, Beyoğlu'ndaki meşhur Abdullah Efendi Lokantası'nda dostları Adana Mebusu Damar ve Rusçuklu Dr. Hakkı ile otururken içeriye, yanında heykeltıraş Zühdü Müridoğlu ve eşi olduğu hâlde Tanpınar girer. Ahmet Hamdi Bey, hatır sormak için İsmail Habib'in masasına gider; biraz sohbet ederler. İddiaya göre, bir ara Tanpınar Edebî Yeniliğimiz'de niçin kendisinden hiç bahsedilmediğini sormuş; Sevük de "*Kitaba geçecek eseriniz olsaydı, sizden de bahsedileceği tabiî idi*!" cevabını vermiş ve münakaşa bu cümleden sonra patlamış. Taha Toros tabakların kırıldığı, sürahilerin devrildiği ve iskemlelerin havaya kaldırıldığı bir tablo çizerek tartışmanın birbirini tartaklamaya vardığını îmâ ederse de…[4]

Bu geniş bakış ve gelenek zincirinin farkında oluş, şairlere put yıkmayı engelleyecek bir erken olgunluk verebilir. Şiir metnini de babaya endeksleyebilir. Ancak şüphesiz olumsuz görünen bu durumun bir de getirisi olan bir başka yüzü vardır. O da şu sorunun yanıtının da aynı oluşudur: Akademi

2 Aktaran Gökhan Tunç, *Rüzgâra Karşı Duran Şair*, Ankara: Grafiker Yayınları, 2015, s. 79.

3 Aktaran Tunç, *Rüzgâra Karşı Duran Şair*, s. 82.

4 Kayahan Özgül, "Atlantisten Gelen Adam", *Kaşgar,* Sayı 33, 2003, s. 69. (Boldlar, italikler orijinal metinden, H.Ü.)

Tanpınar'ı niçin çok seviyor? Akademi, Tanpınar'ı sürekliliği sağladığı için sevmektedir. Cemal Süreya'nın deyişiyle "güvenli köprü"dür[5] o. Şiirde, romanda, yazılarında; günlüklerinde olmayan formalitelere uyumluluğu -neredeyse ulviliği- bu sevginin sebebine eklenebilir. Tanpınar şiirlerinde hiç düşmemiştir. Ölçüyü kaçırmamıştır. Kurallara uymuştur. Bu yüzden kendisinden sonra gelen şiirin kurallarını koyan, yasayı koyan şair olmamıştır. Çok bilgili olmasına rağmen. Şiirde yasa koymazken bilgisi görgüsü sebebiyle şiire dair aydınlattığı alanda poetikası, şiirini aşmıştır, hatta şiirden taşmıştır. Romanlarına, öykülerine, yaşantısına sızmıştır.

1. Şiirin Çıkarsızlığı Görüşü.

Tartışmasız bir fikir: "şiirin her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet olmasıdır."[6] Tanpınar, bu görüşünde Kant ile buluşmaktadır. Bu görüşünü bir ölçü kılarak başka şairlere dönük değerlendirmelerinde de yer verir. Örneğin "Namık Kemal, son devirlerinde Fikret, Âkif, Mehmed Emin, günümüzde Nâzım"… poetik anlamda tasvip etmediği bu şairlerin birleştiği nokta şudur: "Günün ve hayatın emirlerini sanatın üstünde tutmak."[7]

Çıkarsızlık fikri ile güncel hayatın şiire dahli, şiirin dolaylı/dolaysız işe yaraması fikri Türk edebiyatında daima karşı karşıya gelmiştir. Tanpınar bunun farkındadır ve tarafı da bellidir. Örneğin Mehmed Âkif'in şiirsel gücünün bilincindedir. Fakat Âkif'in seçimi memleket meselesi olunca Tanpınar buna şöyle esef eder: "Bu kudretli adamın bir lâhza kendi içinde dönmemiş olması şiirimizin hazin bir talihidir."[8]

Gerçekten Âkif'in sevdiği türden kahraman, iç dünyasının olmadığını ya da iç dünyasında bizim çelişkilerimize benzer çelişkileri olmadığını varsaydığımız kişidir. Eğer karakter kahramanca vasıflarla donatıldıysa tamamen şairin inançları tarafından *belirlenmiştir*; çünkü bu vasıfları taşıyanların eylemleri kaçınılmaz olarak tek seçeneklidir. Örneğin Mehmed Âkif'in Âsım'ı bu tarz bir kişiliktir. Kaçınılmaz olarak monoglottur.

2. Şiirin Vaaz Etmemesi.

Vaaz etmek, dünyaya dair bir bilgiyi paylaşmak yarara dönük olacağı için nesrin payına düşmüştür… "şiiri çok defa irşadın kürsüsünde vaaz eder gördük."[9]

5 Cemal Süreya, *Uzat Saçlarını Frigya*, İstanbul: Yön Yayınları, 1992, s. 214.

6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yay., 1998, s. 13.

7 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 27.

8 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 386.

9 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 13.

3. Şiirin Kendinde Başlayıp Kendinde Bitmesi.

Şiirin "bedîî alaka" uyandırması. Hayatın gündelik akışından ayrılması gerekir. "Bütün asaleti de buradan kaynaklanır."[10]

4. Dil.

Şiirin malzemesinin diğer sanatlarda olduğu gibi dışarıdan temin edilmeyip kamuya ait olan dilden temin edilmesi. Şiirin malzemesinin dil olması. Şiir olmasa da lisanın halk içinde yaşayacak olması, onu diğer sanatlardan ayırır. Şiirde yegâne malzeme, Tanpınar'a göre **dil** olduğu için şiir yazıldığı dilin malıdır. Dünyaya aitliği yazıldığı dile aitliği oranındadır. Bu bakımdan "tek millî sanat"[11] olur. Bu ölçüyle şairin varlık şartını dilin konuşulduğu coğrafyaya endeksler. "…yaşadığı memleketin dışında şöhretini yapan tek şair yoktur. Hiçbir millet, büyük bir şairini başka bir milletin yardımıyla tanımamıştır. Şiirde şöhret, yerinde teşekkül eder."[12]

5. Fikirden Azade.

Şiirden fikir beklenmez. Bu madde de hem aşağıdaki nesir bahislerine bağlanır hem de ilk madde olan çıkarsızlık bahsine.

6. Hava.

Tanpınar şiirin etkisinin "mana ve vuzuh"ta olmadığını, **havasında** olduğunu savunur. Hava bir melodi gibi etkilidir.[13]

Bu fikriyle esasen çok söylenen ve kendisine benzetilen Valéry'den ayrılır. Valéry vuzuh ve kesinlik peşindedir. Tanpınar'ın deyişiyle o "emin ve kat'î" olanı arar[14] "Sarahat ve vuzuh"… "Bununla ne hâricî bir teessürün ve ne de meçhulün alakası yoktur."[15] Müspet ilimler ve matematikle uğraşan Valéry "dil makinesi" kurmaktan söz ederken Tanpınar'ın "hava"dan söz etmesi oldukça çelişkilidir.

Ancak Valéry'nin şiiri "bütün unsurlardan tecerrüt"[16] etmesi fikriyle 3. maddemizde bahsi geçen, Tanpınar'ın "şiirin kendinde başlayıp kendinde bitmesi" görüşü birleşirler.

10 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 14.
11 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 39.
12 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 40.
13 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 19.
14 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 453.
15 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 456.
16 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 454.

7. Şiir-Roman Ayrımı.

Tanpınar, şiiri romandan **hayatla münasebetleri açısından** keskince ayırır. "(Roman) bütün kuvvetini hayattan alır ve ondan sadece dinamik topluluğiyle ayrılır. Bu itibarla birisi için sonsuz bir kudret menbaı olan bir vaziyet diğeri için zarurî bir şekilde bir zaaf olabilir."[17]

Fakat meşhur "Antalyalı Genç Kıza" mektubunda "Mamafih roman anlayışım, şiir anlayışımdan fazla ayrılmaz." diyecektir. Ancak bu ifade, şiir metni ve roman metinleri incelendiğinde teyit edilemez. Belki zorlamalı şekilde "rüya" zemini üzerinde bir buluşma olduğu söylenebilir. Nitekim Nevin Önberk şöyle bir iddiada bulunur: "O'nun şiirleriyle nesirlerini birleştiren başlıca unsur rüyalardır."[18] Biz Tanpınar'ın şiir anlayışına dair yazdığı "rüya"lı 2 yazıdan akılcı bakışla poetik bir unsur çıkaramadık, lirizmin gerek duyduğu duyusal bir hassasiyeti ima eden yazılardır bunlar. Şiirsel atmosfer ve bir derin dalış ihtiyacını karşılayan neredeyse terapiye/şifaya dönük denebilecek bir tutum saymalıyız. Bununla birlikte roman ve öykülerinde düşsel ortamın teknik açıdan çok iyi sağlandığı gözlemimiz var. Önberk'in "tıpkı akıl gibi, hatta ondan daha üstün ve daha derin bir bilme aracı" dediği, Tanpınar'da rüyaya yüklenen rol bu gözlemimizi destekler. Tanpınar şiirin üniter diline inanmakta yalnız değildir, Christopher Caudwell "Şiirin Düş Görevi" adlı makalesinde şöyle yazar:

> Roman yazmada sözcükler gerçekliğin gerekli kısmı dışında kalan bütün öteki parçaları dışarıda bırakacak ve coşkusal çağrışım, kurulan yapıya yönelecek şekilde düzenlenir. Şiir yazmada ise gerçekliğin tutarlı bir parçasıyla peşin bir ilişki olmaksızın coşkusal çağrışımlarla birbirini itecek ya da güçlendireceklerdir.[19]

Caudwell açıkça şiiri düşe benzetir ve bunu "ben" merkezinde açıklar. Rüyayı gören nasıl bir kişi ise ve rüyanın ortasında başrolde ise şiiri yazan da başroldür ona göre. Bu yüzden açıkça imgecidir. Tıpkı Tanpınar gibi. Fakat Türkiye'de imgeciliğin telaffuz edilmesine henüz zaman vardır. Aşağıdaki bahsi geçecek olan lirizm tercihi de aynı sebepledir.

Tanpınar'ın günlüklerine düştüğü şu not ise onun şiire müstesna yer ayırırken nesri için uygun gördüğü ikincil konumu belirtir: "Şiirim esastır. Fakat roman şöhretimi ve şahsiyetimi tesis edecektir. Birisi düşüncem, asıl estetiğim, öbürü asrımla temas noktamdır."[20] *Yaşadığım Gibi*'de başka bir şekilde ifade edecektir:

17 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 22.

18 Nevin Önberk, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi", *Erdem*, 7/19, 1991, s. 229-240. https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44502/551814.

19 Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev., Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınları, 1988, s. 232.

20 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Günlükler Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, haz., Zeynep Ker-

"Nesrim, hayatıma ne kadar açıksa, şiirim de o kadar tecride gider."[21]

Çıkarsızlık bağlamında düşünüldüğünde "şiir"de iletişim ve okurla bağ ihtiyacı duymazken romanı neredeyse ikbal emelleri için araç kılması ilginç bir karardır. Hele ortaya çıkan sonuca bakıldığında -romandaki tartışmasız başarısı, şiirde ise tartışmaya açık bir başarı olması- sanat türlerinin ayrı dallarında verilen eserlerin, sanatçının niyetinden bağımsız bir yazgısı, bazen niyetin tam tersi olduğu, sonuç olarak niyet-eser çakışma oranının hiçbir kuralı olmadığı ileri sürülebilir.

8. Şiir ve Nesir Ayrımı. Lirizm Tercihi.

Şiir ve nesir ayrımındaki keskinlik vurgusu. Bir önceki madde ile ilişkili bir görüştür. Bu maddeyi 1.1, 1.2, 1.3 ve 1.5 ile de ilişkilendirerek konuşmamızda yarar vardır. Şiir yararsızken topluma yararlı olan şeyler nesirle ifade edilebilir. Şiir vaaz etmeyecek ama vaaz edilecek şeyler nesirle detaylıca dile gelebilir. Üçte ifade edildiği üzere şiir kendinde başlayıp biterken nesir ile toplumsal veya insana dair her konu bir sonuca doğru götürülebilir. Beşinci maddede söylendiği üzere şiirde yer bulması gerekmeyen fikirler, nesirle ifadesini bulacaktır.

Hem fikir taşıyıcısı hem de yararlı metinler olarak görülen nesri, esasen ikiye ayırmalıyız. Sanatsal yazıyı ve fikir taşıyan yazıyı ayrı değerlendirmeliyiz. Üstelik bugün için değerlendirdiğimizde bir de bahsi geçen şairlerin yazdığı, daha sonra gelen nesillerin sürdürdüğü epik formlar vardır.

Özetle Tanpınar şiiri; 1. nesirden, 2. romandan, 3. epik formlu şiirden ayırmaktadır.

Ahmet Kutsi'yi eleştirirken Kutsi'nin şiirindeki epik olmaya doğru giden değişimi değerlendirir. Kutsi "modern zamanların şiirinin epik olması"[22] gerektiğini iddia edince Tanpınar destanın artık roman formunda okur karşısına çıktığını iddia eder ki bizce de haklıdır. "Kutsi'nin istediği tarzda bir sanatı ancak onun geniş bünyesi, hiçbir hududa tâbi olmayan şekilsizliği ve malzemesi olan nesir verebilir."[23]

Şiir; düzyazıdan şeklen ayrılınca, romandan genişlik ve çeşitlilik açısından ayrılınca, epik şiirden konusu ile ayrılınca şiirin alanı oldukça daraltılmış olacaktır. Poetik olarak kendini bu kadar kısıtlayan Tanpınar'ın ustasının

man-İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007, s. 309.

21 Aktaran Rüveyda Durmaz, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Düşünce Portresi", *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, Eklerle 3. Baskı, 6/61, 2002, s. 499.

22 Aktaran Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 28.

23 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 28.

çizdiği çerçevenin içinde kalan bir şiirde sebat etmesi mazur görülebilir. Sonuçta şiirde **lirizmden** yana tercihini kuvvetle koymuş bir şairden söz ediyoruz. Sokağı, hayatı, akışı romana, içeriyi, iç dünyayı şiire ayırmıştır. Lirizm tercihini gösteren bir başka ayrım da özne seçimidir. Şiirini daima -"İnsanlar Arasında" adlı nispeten uzun ve destansı şiiri hariç- *lirik ben* etrafında kurgulamıştır. Bu lirik ben, mektuplarındaki ifadelere göre şairin beni ile de özdeştir. Şiirde kendisinin peşinden koştuğunu itiraf ederken "hikâye ve romanlarımda" diye devam eder: "mümkün olduğu kadar hayatımın ve insanların -kendimden başkalarının- peşindeyim."[24] Böyle olunca şiir bahsinde dar alanda işinin zor olduğunu kendisi de Tecer'e yazdığı bir mektupta itiraf etmektedir: "İnsan istidadı olmayan işlere girmemeli. (…) Şiir güç şey."[25]

Bugün Tanpınar, şiir metni ile fazla bir yol açmazken onun poetik çıkarsızlık tutumu, sanatkârca güçlü bir önsezidir. Tanpınar bugüne nasıl ışık tutmalı, sorusunun yanıtı aranırken bu güçlü sezgiyi alıp şiire dair diğer kısıtlamaları titizce ayıklamak gerekir. Bu kısıtlardan başta geleni de şiirin tür olarak bir tür kale gibi alandan ayrıştırılmasıdır.

Edebî türler açısından bakıldığında bugünün poetikaları melez poetikalardır. Kalıplar kırıldıkça, surlar açılmış, şiir hem romandaki çoksesli tutumdan yararlanmış hem epik formun güçlü sesini kullanmış hem de nesrin fütursuz, ölçüsüz yayılımını benimsemiştir. Daha ileri giderek bugün şiir, dil dışında işaret ve gösterge sistemlerini malzemesi arasına dâhil etmiştir. Bugün şiir sokağı da ekranları da kapsamaktadır.

Böyle bir açıya geçiş yapıldığında Tanpınar'ın poetikası şiirlerinden ziyade romanlarında açığa çıkar. Bu konuya aşağıda (14. maddede) yeniden değineceğiz.

9. Sezgi.

Şiir geleceği **sezmelidir**. "Hakiki şaheserler kendilerin sonra gelecek nesillerin duyuş ve görüş modalarını tesbit ederler."[26] Bu görüş bir sezgiyi belirttiği gibi, poetikanın yönlendirici olması gerektiğini de vurgular. Bu yönüyle oldukça önemli bir maddedir.

24 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Antalya'lı Genç Kıza", *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, Eklerle 3. Baskı, 6/61, 2002, s. 631.

25 Aktaran Abdurrahim Karadeniz, "Mektuplarındaki Tanpınar: O Kadar Az Kendimiz Oluyoruz ki!", *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, Eklerle 3. Baskı, 6/61, 2002, s. 508.

26 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 22.

10. İtidal.

Kendinden önceki şiire **isyanın bir dozu olması** gerektiğine inanır Tanpınar. Ona göre bu "isyan ve aksülâmel hiçbir zaman (ne) onu mahiyetinin dışına çıkaracak kadar topyekûn olmalı, ne de bu değişmeler bir teşekkülü menedecek derecede çabuk olmalıdır."[27] Bu itidal tavsiyesi, verildiği yıllar itibariyle makul görülebilir. Yeniyi sırf yeni olmak için karşılama gayretini yanlış bulur. Bugünden bakınca yukarıda ifade ettiğim ivmeli değişimin yeniliklerin gelişini de hızlandırdığı bizim için başka bir realitedir. Ancak yine de Tanpınar'ın şu tespiti çağın hızı ne kadar artarsa artsın geçerli sayılabilir. "Teknik hayranlığı, insanı sadece ve hiçbir kontrolsüz şekilde kendi icatlarının tesirine bırakmakla kalmaz, bu tesiri tâcil de eder; hatta daha ileriye giderek onu gelmeden evvel karşılamak ister."[28]

11. Yeni ve Güzel. (Garip, İkinci Yeni ve Tanpınar).

Şiir bahsinde **yeni ile** güzelin ayrı değerlendirilmesi gerektiğine inanır Tanpınar. Hatta yer yer yeninin güzelin düşmanı olduğu kanısındadır. Sürekli yeninin peşinden koşan birinin eser vermek şurada dursun şahsiyetinin teşekkül edeceğine bile şüpheyle bakar.[29] Yeni bahsi bir önceki maddemizle bağlantılı değerlendirilmelidir. Tanpınar'ın itidal tavsiyesinde hep bir kaygı hissedilir. Yeni, onu tedirgin etmektedir. Yeniliğin kaçınılmaz olduğunu kabul ederken ölçünün kaçırılmaması ve kültürde sürekliliğin sağlanması şartını koyar. "(Y)aratmanın ilk şartı devamdır, hakiki kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratılış ucubeleri, yarım mahlûklar vücuda getirir."[30]

Bu görüşlerini ömrü boyunca sürdürecek, devrinde gerçekleşen Garip ve İkinci Yeni atılımlarına sessiz/mesafeli kalacaktır. 1941 yılında yayımlanan "Genç Şairlere Dair" yazısında bahsi geçen gençler Garip ve akranlarıdır. Tanpınar bu yazıda takdir duygularını vurgular, Oktay Rifat'ı över; elbette gençlere "devam şuurunu aşılamak" şerhini koyarak. Hatta bu yazıda "yeni" karşıtlarına itidal tavsiye etmektedir. Garip'e karşı bu ılımlı tutum, İkinci Yeni'ye karşı söz konusu değildir. 1951'de İlhan Geçer'in anketine verdiği yanıtlarda, artık 50'sine gelmiş Tanpınar'dan "devrimiz her şeyi olduğu gibi sanatı da (Dirije) etmiye kalkıyor."[31] yakınmasını işitiriz. Sürekliliğin önemini ve "filyasyon" tabiriyle anarak nesillerin ilişkisinin inkâra dayalı olmaması gerektiğini vurgular. Ona göre yeni "sanatın ideali değildir."[32]

27 Tanpınar, *a.g.y.*

28 Tanpınar, *a.g.y.*

29 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 25.

30 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001, s. 24.

31 İlhan Geçer, konuşan, "Anket: San'atkârlarımızın Nabzını Dinleyelim…", yay. haz., Tahsin Yıldırım, *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, Eklerle 3. Baskı, 6/61, 2002, s. 655.

32 Geçer, *Anket*, s. 654.

İkinci Yeni'nin bariz örneklerini verdiği yıllarda "mukavemetsiz eserler"in doğuşundan şikâyet etmektedir. 1957 yılına ait sözleri "Bildiğim hiçbir edebiyatta bizimki kadar şekil ihmal edilmedi ve gençler bizde olduğu kadar günlük yeninin emrine girmedi."[33] şeklindedir.

12. Mısra.

Tanpınar mısracıdır. Sanatta hocalarından biri saydığı Mallarmé'nin mısra tarifini, mektubunda fikrine hararetle katılarak alıntılar: "birçok kelimeden yapılmış hususî bir dalgalanması olan tek ve uzun bir kelime."[34]

Servet-i Fünûn'u ve ondan önceki kuşağı "şiirin mısradan yapıldığı"[35] hakikatini unuttukları için eleştiren Tanpınar, beyitten sözcüğe Türk şiirinin macerasında babaya bağlı kalıp mısracı kalmıştır. Cenap Şehabeddin'i "kendisi vardır, mısraları yoktur"[36] şeklinde tarif eder. "Son 25 Senenin Mısraları" yazı dizisinden birinin konusu Fikret'tir. Fikret'ten arar arar mısra bulamaz. Onun "muvaffak olabilmek için, mısraları birbirine kafiyenin çengeliyle kilitlenmiş birer satır hâline getiren uzun ve maharetli bir nazım cümlesi icat"[37] ettiğinden söz eder. Oysa bu bizce büyük bir marifettir ve Tanpınar'ın sözleriyle aktarırsak Fikret'in "söz silsilesini hiç bozmadan devam ettiren şiirle nesir arasında bir lisan bulmak hususundaki gayret"i önemli bir aşamadır. Oysa Tanpınar için şayet akılda kalan mısra yoksa şiir yoktu ve hükmü verir: "Fikret'te… dil zevki teşekkül etmemişti."[38]

Bir ayrımı özenle koruyarak konuyu biraz daha açalım. Tanpınar'ın Fikret eleştirisi aşağıdaki alıntıda görebileceğimiz üzere "mısra" bağlamında ilerlerken "fikir"in varlığını da kapsıyor ve birbirine bağlıyor. Adeta fikrin varlığından dolayı şiir, mısradan taşıyor. "Fikret'in ve ondan evvelkilerin ve onun arkadaşlarının elinde Türk şiiri ne kadar ağırdı. Mısra, değirmene koşulmuş bir arap atı gibi ne yapacağını bilmiyordu. Bu yükten kurtulur kurtulmaz, fikrin dar çemberinden şiirin ufkuna kavuşur kavuşmaz, ne kadar değişti."[39] Bu kurtuluş Yahya Kemal'dir. Tanpınar'ın görüşü böyle. Bizim ekleyebileceğimiz değerlendirme ise şöyle: Şiirde fikir varlığını şart koşmaksızın biçimsel olarak Fikret'in düzyazıya yaklaşan nazım şekli bugünden baktığımızda bize daha yakın, daha modern bir biçimdir.

33 Aktaran Muharrem Dayanç, "İkinci Yeni ve Tanpınar", *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, Eklerle 3. Baskı, 6/61, 2002, s. 425.

34 Tanpınar, "Antalya'lı Genç Kıza", s. 631.

35 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 382.

36 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 382.

37 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 383.

38 Tanpınar, *a.g.y.*

39 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 385.

13. Yapısal Sağlamlık.

Mimari bir eserdeki sağlamlık gibi **şiirde yapısal sağlamlık** peşinde Tanpınar. Dili ve temaları özgürce kullanmasına engel teşkil eden bir saplantı gibidir bu. Mükemmellik fikri mükemmelcilikle sonuçlanmış ve şair riske girmemiştir. Yaptığı risk hesabını "Valéry" yazısında görürüz: "Hürriyet, hayatta olduğu kadar, sanatta da cazip olan bir şeydir. Fakat bu cazibede aldatmak hassası da vardır. Mevcut şekiller ve nizamın atılması ile elde edilecek bir hürriyet, getireceği şeylerle onların yokluğundan doğacak boşluğu dolduramaz."[40] Şiir tarihi Tanpınar'ın risk hesabının yanlış olduğunu gösterdi. Hürriyetle gelen modern şiirler, şiirimizde kendi yerini oluşturdu ve şiire yön çizdi.

14. Romanlara/Öykülere Sızan Poetika.

Romanlarında üç önemli poetik özü başarıyla uygulayan bir romancı olması Tanpınar'ı kendisi hilafına konuşulabilir yapıyor. Romanla şiiri keskince ayırma gayreti, yaratıcı/yapıcı yeteneklerini romana sarf etmesi sebebiyle şiir alanında neredeyse buluşa varacak özleri romanlarında izliyoruz: 1. Çokseslilik, 2. İroni, 3. Zaman/hareket/saat bağlamı.

Bakhtinyen çokseslilik, bir orkestra gibi karakterlerin farklı ton ve bağlamlardaki seslerini bir arada tutma girişimidir. "Romantik yalan"ı ekarte edip "romansal hakikat"i ortaya serme yeteneğini romanlarında kullanan Tanpınar, şiirde mısra ısrarı ve hürriyet kaygısı sebebiyle romantik yalana kendini mahkûm etmiştir. Tanpınar'ın zaman ile ilgili tutumu çok yazıldı. Bu kısa yazı kapsamında zaman ve ironi konusuna girmeyeceğiz. Tanpınar'ın çoksesli tutumu konusunda birkaç dikkatini not etmemiz, poetik açıdan şiirinin mahrum kaldığı nitelikleri aydınlatmak açısından yerinde olacaktır. *Mahur Beste* kitabında geçen "orkestralamak" sözcüğü, yarattığı kişilerin kader ve fikrî yapılarına müdahale etmemesi, anlatıcı olarak "dinleyen" bir yerde konumlanması, yeraltı adamı tipleri gibi ideal olmayan tiplere yönelmesi, onların özerk bilinçlerini ve seslerini sunması, teatral rüya sahneleri ile sunumsallığı sağlaması, yaşantıdaki komik unsurun ayırdında olması Tanpınar'ın çoksesli poetika açısından başlıca meziyetleridir.

40 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 457.

KAYNAKÇA

Caudwell, Christopher. *Yanılsama ve Gerçeklik*. Çev., Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları, 1988.

Dayanç, Muharrem. "İkinci Yeni ve Tanpınar". *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Eklerle 3. Baskı. 6/61, 2002: 422-435.

Durmaz, Rüveyda. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Düşünce Portresi". *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Eklerle 3. Baskı. 6/61, 2002: 489-500.

Geçer, İlhan. "Anket: San'atkârlarımızın Nabzını Dinleyelim …". Yay. Haz., Tahsin Yıldırım. *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Eklerle 3. Baskı. 6/61, 2002: 654-655.

Karadeniz, Abdurrahim. "Mektuplarındaki Tanpınar: O Kadar Az Kendimiz Oluyoruz ki!". *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Eklerle 3. Baskı. 6/61, 2002: 501-510.

Önberk, Nevin. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi". *Erdem.* 7/19, 1991: 229-240.

Özgül, Kayahan. "Atlantisten Gelen Adam". *Kaşgar.* S. 33, 2003: 68-87.

Süreya, Cemal. *Uzat Saçlarını Frigya*. İstanbul: Yön Yayınları, 1992.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

_____, *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.

_____, "Antalya'lı Genç Kıza". *Hece Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Eklerle 3. Baskı. 6/61, 2002): 628-633.

_____, *Günlükler Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. Haz., Zeynep Kerman-İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.

Tunç, Gökhan. *Rüzgâra Karşı Duran Şair*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2015.

Uyar, Turgut. *Korkulu Ustalık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Tablo 1: erişim tarihi: 1 Aralık 2021. https://cadburycommunications.wordpress.com/2016/05/19/technological-accelerated-change

“Boğanın Gözünde Çatlayan Aydınlık” ya da Şiirin Eşiğinde Tanpınar

Ömer Erdem
Şair

Ahmet Hamdi Tanpınar için şiir hayatının baş ihtirasıdır. Ne var ki bu ihtirası ömür boyu içinde gezdirdiği kadınsızlık ızdırabı ile beraber düşünmedikçe tam kavrayamayız. Gönül düşürdüğü kadınlar karşısında içten ne denli atak ise dışarıdan bir o kadar pasiftir. Şiirde ise dışardan ne kadar ataksa içerden o denli pasiftir. İkisine de varabilmek için Tanpınar’ın eşik atlaması gerekir. İkisi de uzakta değil hayatının tam içindedir. Cesaret edip eşiği geçmesi yeterlidir. Günlüklerinde “şairin dünyası bir bütün olmalı, ama bu bütün kendi içinde bir değişiklik göstermeli” diye yazan Tanpınar bir türlü bu görüşü kendisine yöneltemez. Şiiri şekilde ararken tıkanır. Oysa önce ondan kopması gerektiği fikrine varmalıdır.

“Bursa’da Zaman”, “Eşik”, “Ne içindeyim Zamanın” gibi üç beş harika şiiri yazabilmiş bir Tanpınar’ı elbette şair sayıyoruz. Ama onu tam kendisine varabilmiş bir şair olarak görebilir miyiz? Günlükleri pek çok bakımdan bize asıl ve saklı Tanpınar’ı verir. İstedim ama yapamadım diye yazmasaydı bile şiiri hakkında yine aynı şekilde düşünmemizin sebebi var. Çünkü Tanpınar zihninden neşet edecek modern bir şiirin katkılarını ancak hayal edebiliyoruz. Hikâye, roman, edebiyat tarihi, deneme ve biyografide Türkçe’ye takla attıran Tanpınar neden şiire geldiğinde uğunup kalıyor. Kalıpların, şekillerin etrafında dönüp duruyor? Bunu çözmenin anahtarlarından birini bize onun günlükleri uzatır. Şiirle arasında esaslı bir iktidar sorunu var ve bu gücün altında eziliyor. Oysa içindeki karşı ses ona, bazı günlüklerini, olduğu gibi şiir diye yayınlasa, onu erken modernist şairlerimizden birisi sayacağımız kesin. Şiiri avlamada hala geleneksel usullere bağlı. Oysa yeni şiir başka bir iklimde akıyor çoktan. Hayat olarak o iklimin uzağında durmayan Tanpınar üzerine bastığı şeyin farkında değil.

Diğer yandan Tanpınar’ın şiirle münasebetinin izleri ve şiiri hangi saikler

etrafında konumlandırdığı yalnızca bir içe-yazış formu olan günlüklerde değil, kendisini kısmen dışarıya açtığı diğer yazılarında da görülür. Tanpınar'ın üzerine bastığı şeyin, yeni şiir ikliminin farkında olmaması, merkezinden bir türlü kurtulamadığı ya da kurtulmayı tercih etmediği daha büyük ve girift bir meseleyle ilgilidir. Bu, yalnızca şiirle kurulan özerk bir ilişkinin poetik açılımlarından ziyade, şairin şiirinin ve yaşama biçiminin nasıl içe içe yürüdüğünü gösteren ve birtakım vehimlerle kurulan psikolojisinde aranmalıdır. Nitekim o, 1939'da Nurullah Ataç'a verdiği bir röportajda "Bence sanat tamamıyle formdur, şekildir ve her sahasında da şekilden ibarettir." diyerek sanatı ve formu herhangi bir boşluğa fırsat vermeyecek ölçüde birbirleriyle özdeşleştirdiğinde ya da 1935'te Dıranas'ın şiiri üzerine kaleme aldığı bir yazısında şiirde asıl meselenin "tanrılara vücut ve vücutlara tanrı vermek" olduğunu aktardığında ilk aşamada yalnızca poetik bir kaygı ya da kabullenişin yörüngesinde durmakla beraber, bu yörünge yardımıyla içeriden dışarıya doğru birdenbire taşması muhtemel vehimlerini örter. Bir diğer ifadeyle şair, kendisine formun idare ettiği bir şiir mahfazası örer. Onun "Karanlıkların Tadı" başlığıyla *Gün Gazetesi*'nde yer alan 1941 tarihli yazısına bakalım. Yazı "Geçenlerde bir akşam, sokağa çıkar çıkmaz birdenbire tabiatın yarattığı bir geceyi, iptidaî ve karanlık çehresiyle asıl geceyi buldum ve anladım ki geçici bir zaman için olsa dahi hayatımıza sırrın ve vehmin, perdeleri sımsıkı indirilmiş sıcak mahremiyetlerin saatleri tekrar girmiştir." cümlesiyle başlar. İptidaîlik, karanlık, gece, sır ve vehim sözcükleri nereden geleceği bilinmeyen bir taşma hâlini haber verirken, perdelerin sımsıkı indirildiği sıcak mahremiyetlerle birlikte bu taşma hâli dışarıya kapanır. Öyle ki, yine onun tabiriyle, "hakiki rüyası olan her şeyde karanlığın bir hissesi vardır." Peki ya perdeler açıldığında?..

Şimdi günlüklere dönelim:

1954 yılının 4 Mart'ına düşürülen iki farklı cümle perdelerin tümüyle açılması ihtimalinin aslında içeriden yürüdüğünü fakat başka bir korkunun da bu perdelerin ardında bir gölge gibi dolaştığını açıkça verir: "... her şeyim, olduğu gibi bütün şartların değişeceği bir gelecek zamana kendiliğinden fırlıyor." Tam da burada, o "her şeyin" kendiliğinden fırladığı yerde, kadınsızlığın, aşksızlığın, parasızlığın, gecikmenin ve bu gecikmeyi bilmenin trajedisi belirir. Her şey, onun tabirince, ait oldukları geleceğe fırlamaktadır fakat bahsini ettiğimiz yokluklar bir yığın hâlinde başka bir yok-edici özneye çarpar: "Niçin etrafım benim üzerimde bu kadar ağır basıyor?" Etrafı içine iktidarı, babalığı, Tanrı'yı ve sımsıkı perdelerin iptidaî bir şehvetle "birdenbire" kaldırılacağı dişiliği de içine alan ontolojik bir kavram olarak düşünelim. Bu büyük "etraf"ın varlığıyladır ki şair, yeni şiir ikliminin ancak kıyısında dolaşacak fakat onu tümüyle yakalayamayacaktır:

"Her şey hayatımda her şey geç oldu" diye yazıyor ama bunu Cemal Süreya'nın yaptığı gibi "her şey geç geliyor hayatımıza" mısraında olduğu gibi tarihsel perspektife oturtamıyor. Şiir söylemekte kapalı ve tutuk davranması Yahya Kemal hakkında gerçek düşüncelerini saklamasına benziyor. İçeriden alabildiğine eleştirel ama dışarıdan ona bağlı, onun devamı gibi. Tanpınar, şiirsel yaşantıda içeriden bir o kadar özgür ve bağlantısız ama yazdıklarıyla dışarıya, güne, eskiye bağlı. "Sanatın ne olduğunu anlamış gibiyim. Fakat vaktim az ve cihazlar eskidi" cümlesini yazan *Huzur* yazarı, vakti olsaydı bir şey yapabilir miydi? Bunu geçmişine bakarak söylersek hayır. Değişme korkusu çok derinde yıkımları içerir. O yıkımı tekrar yaşamak istemeyen ruhlar geçmişe tutunurlar. Değişim gerekliliğini sezmeseydi, yazdıklarının içinde taşıdığı şiirin karşılığı olmadığı konusunda tereddütte olmasaydı ömür boyu onunla cedelleşmezdi. "Ben daha ziyade hayatımda, hatıralarımda şiiri arıyorum, hislerimde" diyen yine kendisi. "Ah bir kadına aşık olabilsem. On beş sene evvelini bulabilsem, bir aylık bir sensation, inandığım gibi bir şey, bende her şeyi kurtarır." Lütfen, kadın ile şiiri aşk olarak beraber düşünün. Aşkı da soyut alemden indirin hatta "erotik bir şiir yazmak istiyorum. Tam sembolle ve seksi tanrılaştırarak" cümlesiyle yoğurun.

Yoksunluğun içinde geçmişe tutunmasını anlamaya çalışın Tanpınar'ın. Şiir bütün gerçekliğiyle kapısını vurmasına rağmen kulağının neden duymadığını ısrarla sormalı. Hafıza bir kalın duvar etkisi yapıyor onda şiir kültürü olarak. Pek çok bölümde olduğu gibi mesela 27 Haziran 1961 tarihli günlüğünün bir pasajını düşünelim. "Bir eşikten geçiyorum/ yerde upuzun bir panter var" buradaki şiiri görmüyor Tanpınar. Psikoloji ile oyalanıyor. Aynı şekilde 7 Eylül 1960'da günlüğüne yansıyan şu şiirin farkında değil: "Bütün gece biri erkek öbürü dişi iki arslanla meşgul oldum. Dişi arslan koyu sarı ve uzun çok büyük bir kediye benziyordu. Ben bir kapı arkasından bakıyor, seyrediyor, gözlüyordum. İki boğa vardı; ve boğalardan birinin gözünde aydınlık çatlamıştı. Ben gözün içini görüyordum."

Pek çok sanat dalında olduğu gibi şiirde de estetik bilgi gereklidir ama yaratıcılığın önünü açmak için eylem şarttır. Bir estet ve kültür adamı olarak Tanpınar eski şiirinizi, batı (Fransız) şiirini kendi ölçeğinde bilen insandır. "Ben bir entelektüelim. Aşka da, hayata da, insana da, düşünceye de inanıyorum." diyen bir insanın sözlerine inanmakla beraber inandığı aşk için neyi göze aldığını sormak gerekir yaşamak olarak. Aşk ile şiir kelimesini yer değiştirdiğimizde de soruyu yenilemiş oluruz. Dahası "bir romanın, bir sanat eserinin talihsizliği çıkmaz sokaklara girmesinde oluyor ve çok defa bu şeyi kendimiz yapıyoruz" diye düşünen birisi, kendi çıkmaz sokağını akıl edemez miydi? Mesela tanıdığı ressamlar (Nuri İyem mesela), heykeltraşlar (Zühtü Müridoğlu mesela) gibi davranamaz mıydı? Nedim'den söz

ederken "güneş hamiresi" imajını bulmasından dolayı heyecanlanan Tanpınar, "Nedim hakikaten sansüeldi. Güzel jestleri, tatlı hayalleri ve bu yaşta korkutacak derecede rahat kayıtsızlıkları var." derken, sürekli şiirsel ihtiyatın kendisini bağladığının farkına varamaz mıydı?

Eğer Tanpınar sıradan bir sanatçı olsaydı onun yazdığı şiirleri kendi içinde makul bulup sevecektik. Yazdıklarını yine değerli bulmakla birlikte soruyu tekrarlıyoruz; Tanpınar yazdığı şiirlerde ne kadar eksiktir?

Şairin Terk Edemediği, Zamanın Yüz Çevirdiği Bir Şiirin Yalnızlığı: Günlüklerden "Eşik"e, "Eşik"ten Tanpınar'ın Şiirine ve Poetikasına Bakış

Yılmaz Daşcıoğlu

Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi

"Ve ben bu daima yenileşen eşikteyim."
A.H.T.

Ahmet Hamdi Tanpınar bugün daha çok romanları ve denemeleriyle okunan, özellikle 1990'dan sonra gerek akademik gerekse serbest edebiyat ve kültür ortamının ilgisini giderek artan bir ivmeyle üzerinde toplamış; buna karşılık şiirleri konusunda hem başlangıçtan beri hem de ona ilginin arttığı bu son süreçte göreceli olarak arzuladığı karşılığı bulamayan bir şairdir. Bu durumun türlü gerekçeleri vardır ve bunlar üzerinde uzun uzadıya durulabilir. Nitekim daha önce yayımlanmış "Tanpınar Şiirinin Bahtsızlığı, Açmazı ve İmkânı Üzerine Notlar"[1] ve "Tanpınar'ın 'Eşik'inden Kimler Geçer?"[2] başlıklı iki yazımda hem onun şiirinin hem de yazarlığının alımlanmasına dair düşündüklerimi paylaşmıştım. Bu yazılarda öne çıkan noktaların başında, onun düşünce olarak da estetik olarak da bile isteye bir arada kalmışlık içerisinde olduğu, bu durumun kendisinin mizaç özellikleri ve beslendiği kaynaklar kadar içinden geçilen dönemin düşünce ve sanat ortamı ile de ilişkili olabileceği gelmekte idi. Şüphesiz yaşarken olduğu gibi ölümünden sonra da bir müddet ona yönelik dikkatlerin azlığı belki de bu belirttiğimiz noktalara dayanıyor ve kendisinin gri bir noktada bulunmayı tercih etmesi, retlerin ve kabullerin daha net olduğu dönemlerde onu geri planda bı-

1 Yılmaz Daşcıoğlu, *Bitmeyen Başlangıçlar Şiir Üstüne Denemeler,* İstanbul: Şule Yayınları, 2019, s. 81-84.

2 Yılmaz Daşcıoğlu, "Tanpınar'ın 'Eşik'inden Kimler Geçer?", *Üsküdar Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, S. 8, İstanbul, 2019, s. 115-121.

rakıyordu. Son otuz yılda ise yine dönemsel olarak postmodernizmin de etkisiyle aydınlar arasında gri alanlarda olmayı tercih edenlerin çoğaldığı ve buna koşut biçimde gri alanda bulunmak isteyen entelektüellerin de ilk yöneldiği isimlerden birinin Tanpınar olduğu görülüyor.

Bu gri alan onun yazdıklarında sık sık geçen, ona ve eserine dair konuşup yazanların pek çok kez andığı "eşik", "ara" vb. sözcük/imgeler tarafından temsil edilmektedir. Esasen günlüklerinde en çok andığı şiirinin adı olan "eşik", aynı zamanda neredeyse onun bütün şairliğini hatta sanatçılığını temsil eden bir imge olarak da okunabilir. Bunu yukarıda andığım yazılarda da belirtmiştim. Burada ise günlüklerinde sık sık adeta bir şiir *ide*si üzerinden kendisiyle ve elbette şairliği ile didişmesini "Eşik" şiirinin metni ile birlikte okumaya, düşünmeye çalışacağım. Bunun ne işe yarayacağı sorgulanabilir. Denilebilir ki şairin söylediklerinden şiiri açıklamaya çalışmak metni anlamada ne kadar yardımcı olabilir? Kim bilir belki de metin bize şairin kendisine dönük söyledikleri hakkında sır verir. Şairin neredeyse kendisini özdeşleştirdiği bir poetik metinden yola çıkarak Tanpınar estetiğine dair sonuçlar çıkarmak da mümkündür. Şairin "Eşik" şiiri etrafında söyledikleri sadece bir şiir yazma uğraşının ip uçlarını vermiyor. Neredeyse onun üzerinden kendisini, estetiğini, kabiliyetini tartışmaya açıyor. Sanırsınız ki Tanpınar nereye gitse, ne düşünse eşik de oradadır. Eşik, bana kalırsa onun estetiğinin hem en zayıf noktası hem de aynı zamanda gücü. Bu düşüncelerle "Eşik" başlıklı şiiri üzerinden Tanpınar'ı, onun estetiğinin gücünü ve zaafını okumayı deneyeceğiz. Belki de Tanpınar hâlâ oradadır.

Öncelikle poetik bir metin olarak yazmaya çalıştığı Eşik'ten başka şiirlerinin de yine poetik metinler olarak okunabileceğini belirtmek gerekiyor. Nitekim kendisi de bir poetik metin olan ünlü "Antalyalı Gence Mektup"ta, *Şiirler* adıyla yayımladığı kitabındaki ilk ve son şiirlerini kendi şiir anlayışının bulunabileceği metinler olarak gösterir.[3] Bununla yetinmez, bu şiirlerde nelerin görülebileceğini de kendisi gösterir: "Ne içindeyim zamanın" şiiri, şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki bir çeşit murakabe (içine dalma) ve rüya halidir. Görüyorsunuz ki, hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade benim şiir anlayışımda, bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musıki burada işe girer. Çünkü bu duygu musikişinas olmamakla şartıyla, musıki sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek diye tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman. İkinci şiir

3 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları, tarih belirtilmemiş, s. 258; ayrıca "Şiir" başlıklı manzume de poetik bir metindir.

"Boğaz'da akşam"[4], şiirin örgüsünü anlatır. Bu şiirde realite olarak tek bir bulut vardır. Akşamla bu bulut değişir, bir kavis olur ve ölür, attığı çığlıklar camlarda tutuşur, fakat biraz sonra tekrar bir yıldız olarak gelir, Boğaz sularında yüzer. Böylece bir bulut, bir obje etrafında bir atmosferin kurulması hikâyesi. Burada da musıki ile bir benzerlik vardır. Musıki durmadan değişir. Değişerek âlemi içimizde kurar.[5]

Şiiri hakkında bu kadar izaha düşkün şairin bu söyledikleri, belki de sonuna kadar içinden çıkamayacağı bir açmazın da göstergesi gibidir ve bu yazıda değineceğimiz "Eşik"le ilgili sorunlardan birisini oluşturur. Tanpınar, imgeyi bir fikir unsuru veya nesnesi olarak görüyor. Her iki şiir için söylediklerinin ortak motifi "musıki"dir. Daha geniş anlamda onun poetikasının da aslında aynı zamanda bütün şiirlerinin odağını da oluşturan üçlüdür: "Rüya", "zaman", "musıki". Bu kavramların bir fikir unsuru olarak şiire girmesi yönüyle Yahya Kemal'i andırıyor. Onun şiir anlayışı ve uygulaması da anlamı tesadüfe bırakmayan bir mantık mekanizması içerisinden gelir. Fakat Tanpınar şiirde Yahya Kemal'e bağlanmak istemediğini de birçok defa ihsas ettirir. Çünkü Yahya Kemal'in şiiri toplumsala ve kültüre bağlanır. Tanpınar şiirde Haşim estetiğine yakın durmak ister ve imge ve duyuşun fikrin önüne geçmesi için uğraşır. Fakat Hâşim'deki, fikir unsurunun reddi[6] cesaretine sahip olmadığı için arada kalır. Eşik, aynı zamanda bu *ara*nın adıdır; Yahya Kemal ile Ahmet Hâşim'in arasının, yani fikirle imgenin. Eşik manzumesinin şairin kendi kendisine anlattığı yazılma/yazılamama hikâyesi, söz konusu bu arada gidiş gelişin hikâyesini de verir bize. Hangisinin sahih baba olduğuna karar veremediği için birini öldürmek yerine Paul Valéry'ye yönelir. Eşik şiiri aşağıda değineceğimiz üzere Mallarmé ve Valéry metinlerini örnek alır. Genel olarak şiiri konusundaki modelleri de Fransız sembolistlerinden oluşur. Nitekim yukarıdaki ikiliye Baudelaire ve Hugo'yu da ekleyerek "dört ustam" dediğini görürüz. Böylece önünde aşamama korkusu yaşadığı iki yerli ustaya dört Fransız usta daha eklenmiş olur. Bu yüzden "benden evvelkiler benim lânetimdir"[7] dediğinde onun ne

4 Bu şiir kitapta "Akşam" başlığıyla yayımlanan ve izahtaki tematik yapıya uygun düşen şiir olmalı.

5 Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 258-259.

6 Ahmet Hâşim'in Galatasaray Lisesi'nden Hocası Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun "[f]ikrin şekilde evvel hazırlandığı hissi veren eserlerde şiir mucizesinin tekevvününe imkân yoktur" sözü bu reddediş için bir zemin oluşturur. (Ahmet Hâşim, *Bütün Şiirleri Piyale Göl Saatleri ve Diğer Şiirleri*, haz., İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005, s. 10-11.) Hâşim'in hem burada hem de poetik metni "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" yazısında anlamın ses dalgalanmaları arasındaki tesadüften doğması görüşü ikisini aynı zamanda musıkide birleştirir.

7 İnci Enginün-Zeynep Kerman (haz.), *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008, s. 254.

kadar içten konuştuğunu hissederiz.

Hayatında iken yayınladığı kitaba almadığı, sadece bir "versiyonundan bir parçayı" dergide yayımlamış olması ve nihayet şairi tarafından tamamlandığı söylenmeyen bir şiirin yazılma süreciyle ilgili, velev ki günlüklerine kaydedilmiş olsun, şairi tarafından bu kadar çok şey söylendiği sık rastlanan bir durum değildir. Dolayısıyla bu tamamlanmamış, olmamış şiir, şairin imgeleminde oluşumunu sürdürmeye sonuna kadar gayret etmiş yahut da olmaya karşı direnç göstermeye devam etmiştir. Günlüklerinde şairin bu "mücadelesi", trajik bir görünüm kazanır. Bu şiirden ilk bahsettiği yerde ilhamın kaynağını, adeta yola çıkış noktasını da işaret eder:

> Konya'da iken (1926) "Claude Farrére'in Çin'e dair bir konferansında (Les Annales) gördüğüm bekleyiş manasında bir Çin havuzu; kapı ile eşik arasında bir göz bana ilham etti. O zaman Konya'da idim. Birçok şeyleri reddetmiştim. Fakat yine de teknik müsamereyi kaybetmemek için şiire çalışıyordum. Bu senelerde "Aynalar", Erzurum'da başladığım "Sabah", "Yolculuk" (Mallermé'den) "Sen ve Ben" adlı çok santimantal bir şiir ve bir de galiba "Kuş" adlı bir manzume yazmıştım. "Eşik"in, ki uzun bir manzume olmasını istiyordum, ilk şekli budur. Bu manzumenin tamamı bende yoktur. İkinci versiyonundan bir parça'yı Fikir Haftası'nda [kitaptaki dipnotunda, "Kültür Haftası, nu.1, İkincikânun 1936"] neşrettim. Ankara'da yazdığım kısımları ki "Tahtayı kurt oydu, taş yosunlandı, yabani otlarla örtüldü duvar. Benden sor ve benden dinle akşamı" -daha evvelki mısra (Benden sor sırrını mesafelerin) mısraıdır- Ankara'da hocalığım 1927 ile 31 ve 32 arasında yazdım."[8]

Alıntıdan onun hiç de yabancısı olmadığımız birtakım sözleri okuyoruz, elbette okuduğumuzun bir günlük olduğunu ve yazıldığı tarih (1960) ile sözü edilen zaman arasındaki mesafeyi de unutmadan. İlk cümlelerdeki ilham meselesini aşağıda konuşmak üzere şimdilik ertelersek "bir çok şeyleri reddetmiş" olmakla neyi kastettiği açık değilse de (belki merkezden uzakta olmayı) "yine de teknik müsamereyi kaybetmemek için şiire çalış"mak ilgi çekici görünüyor. Burada şair Tanpınar'ın mücadelesi yatmakta. Yahya Kemal ile ilgili bu türden anekdotlar bulunsa bile, kaç şairin yazmaya başladığı tarihten otuz beş yıl sonra hâlâ yazılamamış bir şiirinden söz ettiği söylenebilir? 1926'da başladığını söylediği şiir için ölümünden yaklaşık yedi sekiz ay öncesinde, 8 Mayıs 1961'de "Eşik'e dönüş. Hâlâ aynı müphemiyet içindeyim"[9] cümlelerini yazıp aynı günün ve 9 Mayıs'ın notlarında şiirin bazı mısra ve bölümleri üzerindeki çalışmalarını kaydetmesi; 15 Mayıs

8 Enginün, Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 250.

9 *A.g.e.*, s. 286.

1961'deki notlarında "Eşik biraz daha ilerliyor" dedikten ve arada yazamadığı bir romanından bahsettikten sonra, bu ikincisini daha fazla kasteden "yazışla tasavvur arasına giren fasıla vahdeti bozuyor" cümlesini ekleyen ve şiirin bir planını veren şairin adeta bir girdap içinde olduğu hissini duyarsınız. Buradaki saplantı sadece bir metnin yazılışı ile sınırlı olmamalı. Bu yüzden önemli "teknik müsamereyi kaybetmemek" sözü. Müsamerenin bir tarafı oyun; yani yapay, samimi değil. Öteki tarafı toplumsal, birilerine karşı varlık ispatı. 1926 yılında ve Konya'da iken Fransız yazar Claude Farrérre'in bir konferansını okumak için baktığı yıllıklardan birinde gördüğü bir "Çin havuzu, kapı ile eşik arasında bir göz"den ilham ile yazmaya başlamış ve uzun bir manzume olmasını düşünmüştür. Müsamerenin teknik tarafı bu olmalı: Oyun, ilhamın başlangıcında. Batılı bir takım süreli yayınlardan ilham ile şiir yazmak, yeni ve Tanpınar'a özgü bir durum değildir. Recaizâde Mahmut Ekrem'e[10] kadar çıkarılabilecek bir usuldür. Burada Ekrem'i hatırlatmaktan maksadımız iki şair arasında ilham noksanlığına işaret eden görüşleri çağrıştırmak değildir. Üstelik o, resme bakarak yazdığını söylerken Tanpınar, görüntünün harekete geçirdiği ilhamdan söz ediyor. Yalnız yine de Türk şiiri için yeni olan bir meselenin Tanpınar'a kadar devam ettiğini düşünmemek de elde değil. İlhamı harekete geçirecek olan kaynağı tabiatta, toplumda, başka sanat eserlerinde bulmak bir taraftan yansıtma/taklit anlayışını bir taraftan da sanatın bir tür imal etme olduğu fikrini hatıra getiriyor. Tanpınar'da bu görünümün, belki de itiraflarla sadece bu şiiri değil kendi şairliğini de hırpalamasının sebeplerinden birisi şiiri "yapılan bir şey" olarak görmesidir. Hâlbuki o, genel olarak yazdıklarında olduğu gibi bu manzumede de bir rüya estetiği kurmak istiyordu. Kendi deyimiyle "Eşik, rüya olmak için yazılmıştı."[11]

10 Mesela Ekrem'in "Tasvir" başlıklı şiirine düştüğü notta, manzumesini *Mir'at-ı Âlem* mecmuasındaki bir resme bakarak yazdığı belirtilmektedir. Recaizade Mahmut Ekrem, *Bütün Eserleri 3, Şiirler*, haz., Hakan Sazyek-Esra Sazyek-Betül Solmaz, Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2019, s. 141.

11 Enginün, Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 254; hâlbuki rüya kavramı üzerinde özellikle Valéry'den hareketle ne kadar çok durduğunu biliyoruz. Burada sadece Turan Alptekin'in 1957 yılına ait tiyatro üzerine ders notlarından aktardığı satırlardan Tanpınar'ın konuyla ilgili kavramlaştırma çabasına dikkati çekmek yeterli olacaktır. "Masal, bizim varlıktan kaçtığımız noktadır, rüya ve hayalden ayrıdır. Rüyada kalan şey, "impression"dur. Rüya ile benim aramda bir "impression" vardır. Rüya müdahale kabul etmez. (Fabulation [masallaştırma]), müdahale kabul eder. Dostoyevski'de rüya hikayenin planını değiştirir. Hulya'da (réeverie) ise, bütün iş, gayret sarf etmeden yaşamadır. Hulya, eşyayı dağıtır; bizden mütekabil hareket isteyen hiçbir şey ortada kalmaz. Rüya'daki harekette, benim iradem yoktur. Hulya, ya bana mazimi getirir ya da kendi içime bir kaçış olur. Masalı ben yaratırım. Rüya, bütün bir "développement"dır, hiçbir şey yakalanamaz; hülyada kaçış vardır, yakalama lüzumu yoktur; masalda ise yakalama vardır." Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 198-199.

Bu noktada şairin bu şiirle ilgili beklentilerini, yola çıkarken nasıl bir şiir yazmayı düşündüğünü ve yine bu şiir bağlamında nelerden yakındığını, neleri eksik ya da gerçekleşmemiş bulduğunu günlüklerindeki kendi ifadelerinden tespit etmek ve sonra şiir metni üzerinde durmak Tanpınar şiiri üzerinde düşünme yolu oluşturabilir. Belki şaire rağmen, onun şiirinin güçlü ve kalıcı yönleri de yine şiiri üzerine çok düşünen Tanpınar'ın düşündükleriyle yaptıkları arasındaki mesafede tespit edilebilir. O yüzden önce bu şiirden neler beklediğini, belki bir tür şiirin *ide*sini onun sözlerinde arayabiliriz. Ana metinde sözlerin manasını, dipnotlarında lafzını aktaracağım:

Öncelikle başka birçok yazısından da bildiğimiz üzere ve elbette sembolistlerden, Valéry'den gelen bir fikirle şiirde müzikten yararlanmak istiyordu.[12] "Musıki" yukarıdaki Antalya mektubu atfında da görüleceği gibi, rüya-duygu-müzik ve zamanlar arası geçiş ilişkisinin ana maddelerinden birisi. Böylece bir yandan rüya hâlini veren duygunun zemini hem de içinde bulunduğu zaman ve mekân koşullarına çıkmanın yolunu oluşturan müzik için Tanpınar estetiğinin en temel kavramlarından birisini oluşturduğu söylenebilir. Bu hem tematik açıdan, müziğin ve türlü formlarının imgesel olarak şiirlerde yer alması manasında böyledir hem de şiiri kurmak isterken baktığı yapı modeli olarak: "Musıki modelimiz ve nizamımız, resim yardımcımızdır."

Şair yukarıdaki bu şiirin doğuşuna ilişkin yapılan alıntıda da görüleceği üzere "Eşik" şiirinin uzun bir manzume olmasını istiyor. Ayrıca o sırada yaşanmakta olan İspanya iç savaşının gülünç ve budalaca bulduğu dünyanın çeşitli yerlerinden gelen gönüllülerin katılmasıyla sürmesine bu şiirdeki büyük bir bölümle tepki vermek istiyordu.[13] Aynı yerde şiirde dördüncü parçanın bir kaçış temi etrafında olmasını düşündüğünü de belirtir. Tanpınar'ın kendisinin yayımladığı kitapta otuz yedi, ölümünden sonra yayımlanan *Bütün Şiirleri*[14] kitabında ise ilk şiirleri, yarım kalmış olanlar da dâhil olmak üzere yüzü bulmayan sayıda manzume bulunmaktadır. Yüz yirmiyi biraz aşan mısra sayısı ile "Eşik" onun uzun hacimli birkaç şiirinden birisi-

12 *"Musıkide en hoşuma giden şey sazların orkestra fevkinde uyanışı. Kâh hakiki bir uyanışı oluyor, kâh bir filigran gibi beliriyor ve böyle uyanan sazda bütün orkestranın iltihakı yavaş yavaş. "Eşik"te bu tecrübeye -Valéry alâsını yaptı- girişilebilir."* Enginün, Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 183.

13 *"Ankara'da düşündüğüm şekilde otuz yaşlarında idim. İspanya muharebelerinin şiddetli tesiri altında idim. O zamanlar benim mutedil bir şekilde Faşistliğe meyyal olduğum bir devirdi. Bununla beraber bu memleketin bütün dünyadan toplanmış gönüllülerin muharebe meydanı olmasını hiç aklım almıyordu. Gülünç ve budala bulduğum bir işti. Şiirde büyük bir parça bu reaksiyonun etrafında olacaktı." A.g.e.*, s. 250.

14 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, haz., İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

dir. Fakat bunlar istisna sayılabilecek kadar azdır. Tanpınar şiirde yoğunlaşmayı, alanı sürekli daraltmayı seven bir şair. Onun şiiri geniş soluklu değil, içe doğru derinleşmek isteyen dar bir şiirdir. Uzun hacimli şiir akışı idare edebilmek için ses ve imge bakımından hem çeşitlenmeyi hem de bütünlüğü gerekli kılar. Bu da genellikle ritmin dalgalanmasına ve imgesel düzlemin zaman zaman yüzeysel hale gelmesine yol açabilir. Bu manzumenin uzun olmasını isteyen Tanpınar'ın ses genişliği bakımından bu hacmi yönetemediği ve imge derinliğinden vazgeçmek istemediği söylenebilir. Uzun hacimli şiirler için başka bir imkân olan hikâye unsuru yahut epik ise bu şiire uzak görünüyor. Yukarıdaki dipnotta İspanya iç savaşına bir reaksiyon vermek isteğinin, en azından bunu "budalaca" nitelemesinden, şiire belki ironi olarak yansıyabileceği düşünülse bile metinde ne bu yönde bir işaret bulunmaktadır ne de Tanpınar'ın bütün şiirleri açısından bakıldığında ironik bir dilden söz edilebilir. Çünkü bu tema da ironi de bir şekilde toplumsala açılmasını gerektirecekti. Muhtemelen bu düşünceden sonradan tamamen vazgeçmiş olmalıdır. Fakat Tanpınar şiirinin toplumla ilişki sorunu devam edecektir.

"Manzumenin kendisini sözün sihrine bırakmak kaydıyle", şiire kendisini koymak ve sosyalden bireysele gidiş oluşturmak ister.[15] Sosyalden bireysele, bireyselden sosyale gidiş oluşturma konusunda nesirlerinde büyük bir başarı kazandığını bildiğimiz Tanpınar'ın bunu şiirde yapamamasının sebebi bana göre toplumsalın sanatçı egosu üzerinde kuracağı egemenliğe razı olmayıştır. Şiiri sembolistlerden de gelen bir düşünce ile adeta kutsal bir alan olarak gören şair, orada kendisine ait bir estetik dünya kurmak ister. Zamanın tarihsel kimliği de bireyin toplumla temas ettiği nokta da bu estetik dünyanın dokusunu bozacaktır. O yüzden o, şiirde ne Yahya Kemal, ne Nâzım Hikmet, ne Behçet Kemal, -hatta kendisi anmasa bile- ne de Necip Fazıl olmak ister. O içinde kaybolmak istediği yalnız kendisine ait bir *o belde* kurmak ister; ince, nahif bir şiir. Bir sanat şiiri, sanatı ölüme ve uykuya benzeten şiir.[16] Ölüm ve uyku hâlinin esasen bireyin toplumdan, içinde bulunduğu koşullardan uzaklaşma, kendinden geçme, hatta kaybolma isteğinin göstergesi olarak düşünmek niçin isabetli olmasın? Üstelik "mademki aksiyona gidemiyorum" koşuluyla birlikte düşünüldüğünde simetri daha da açık ortaya çıkar: aksiyon dışa, topluma dönük; ölüm ve uyku içe, bireye.

15 "*Daima olmak veya yapmak istediğim gibi -ne kadar yapabildim, hep odun gibi mısralar çıktı elimden. Her şeyden evvel manzumenin kendisini sözün sihrine bırakmak şartıyla oraya kendimi şu sosyal insan ve fert olarak koymam lâzım." ve "Sosyalden individual'e daha doğrusu ben ve benim hasretlerim, daüssılalarım bulunduğu için sosyal olacak. Bu kabil olursa "Viran Çeşme" payı…".* Enginün, Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 250-251.

16 "*Eşik" baştaki fikri kaybetti. //Fikir şu idi: Madem ki aksiyona gidemiyorum, o hâlde yalnız sanatta kalacağım. Ve bu sanat da bir nevi ölüm veya uyku olacaktır.//Ölüme benzeyen uyku, uykuya benzeyen bir ölüm: yani rüyaları ve imajlarıyla." A.g.e.*, s. 254.

Kendisinin birçok yerde severek kullandığı diyonizyak kavramı bir tür estetik kendinden geçiştir. Bu kendinden geçiş, toplumsalın kendi üzerinde kuracağı egemenliğe itiraz olarak da yorumlanabilir. Bunun, onun şiirine yansıması, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de dediği gibi "kelimeyi üzerine asırların yığmış olduğu müşahhas ve mücerret bin türlü mana yığınından yıkamak ve sanat malzemesi hâline gelinceye kadar temizlemek."[17] Bu ifadede, erbabı, bir taraftan Hâşim'in diğer taraftan Yahya Kemâl'in sesini duyacaktır. Oysa "Eşik" şairi, şiirinin Fransız şiirindeki örneklerine benzer bir büyük şiir olmasını hayal eder.[18]

Bütün bu iyi niyetli beklentilere karşın sürekli bir değiştirme döngüsüne girer şair ve şiiriyle yaşadığı kavgaları da kendisine göre şiirde gerçekleşmeyeni, olmayanı da günlüklerinde bize yansıtır. Böylece aynı günlükten biz bir şiirin yazılma/yazılamama sürecini izleriz. Tanpınar, "Eşik"in *ide*sini bildirdiği gibi, bu idenin şiire dönüşmesinin önündeki engelleri de açık yüreklilikle belirtir. Bunları, hepsi de kendi ifadeleri ile günlüklerinde geçen şu noktalarda toparlayabiliriz: Vakitsizlik, beğenmeme, olmamışlık, kendisini şiire koyamamak, tatminsizlik, yüzeysellik, uzunluk, felsefi kuvvet yoksunluğu, idealize etmek, şahsiyet eksikliği, etkiden kurtulamamak, konusuzluk, fikri kaybetmek, kötü tertip[19], ustalarına "lâyık", "ruh hallerine müsait", "daha kapalı" bir dili bulamamak. Belki de olmamışlık, şiirden önce şair Tanpınar'ın düşüncesiyle imgelemi arasındaki boşlukta salınan kendisindedir kim bilir.[20] Daha doğrusu mükemmeliyetçilik ile özgüven eksiği arasındaki mesafede.

Bütün bunlara, yani şairinin kendisini bu denli hırpalamasına karşın şiirde "Hülyam o kıvılcım ve kül yağmuru/Çırpınır bu beyaz mahşere doğru!", "Ey hiç şaşmayan göz, büyük atmaca", "Ah bu çılgın yağma… Orman çatırdar", "Her çığlık önümde tutuştu, yandı" vb. gibi özgün imgelerle kurulmuş birçok dizenin "Eşik" şiirinde bulunduğunu, belki de hiçbir zaman bir organik terkibe ulaşamayacak bir metin olarak hem Tanpınar'ın şiirler

17 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 17.

18 "'Eşik'in birkaç örneği vardı. O benim Faune'um ve Jeune Parque'ım olacaktı." Enginün vd., *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 254. Bilindiği gibi Faune (tam olarak L'Après-midi d'un faune-Bir faun'un öğleden sonrası) Stéphane Mallarmé'nin 1864-65, Jeune Parque (Genç kader) ise Paul Valery'nin 1917 yılında yayımlanan şiiridir. Tanpınar ayrıca günlüklerinin daha sonraki sayfalarında (s. 293) dikkat çekici değerlendirmeler yaparak bu model almanın veya etkinin içini doldurur.

19 "… mısralar, hayaller basit ve şematik kalıyor. Tertip fakir kalıyor." *A.g.e.*, s. 254.

20 "Hiçin üzerindeyim." (…) "Bugün Eşik'le yeniden meşgul olmak istedim. Pek az eser bunun kadar benim boşluğumu gösterebilir. Mutlak bir boşluğun üstünde bir yığın kelimeler." *A.g.e.*, s. 254.

toplamını hem de bunların arkasındaki poetik zemini temsil edeceğini söylemek mümkün. Bir terkip olmayacak çünkü Tanpınar şiirlerinin birkaç istisna dışında tamamını, varoluşu anlamlandırmak kaygısı içeren metinler olarak görmek mümkün. Varoluşun bireysel anlamı her zaman kaçınılmaz ölüm düşüncesini ehlileştirmeye, toplumsal anlamı ise kimlik meselesine çıkacaktır. Bireyin varlık içerisindeki soyut yerini duymak isteyen her okur Tanpınar'da geçip gitmekte olan zamana karşı direnç oluşturacak imgelerin; tıpkı ölüm ve uyku gibi veya tıpkı rüya ve müzik gibi kendinden geçmeyi mümkün kılacak olan sanatın o çok kırılgan dokusunu bulacaktır.

KAYNAKÇA

Ahmet Hâşim. *Bütün Şiirleri: Piyale Göl Saatleri ve Diğer Şiirleri*. Haz., İnci Enginün ve Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.

Daşcıoğlu, Yılmaz. *Bitmeyen Başlangıçlar Şiir Üstüne Denemeler*. İstanbul: Şule Yayınları, 2019.

_____, "Tanpınar'ın 'Eşik'inden Kimler Geçer?". *Üsküdar Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*. Sayı 8, İstanbul: 2019: 115-121.

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, tarih belirtilmemiş.

Enginün, İnci ve Kerman, Zeynep (Haz.). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.

Ekrem, Recaizade Mahmut. *Bütün Eserleri 3: Şiirler*. Haz., Hakan Sazyek, Esra Sazyek, Betül Solmaz. Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2019.

Alptekin, Turan. *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Bütün Şiirleri*. Haz., İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Su

Ertan Örgen
Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi

Tanpınar'ın eserlerinin su ile ilgisi bizzat sanatkârın soyadından başlar. Modern estetiğe bağlı konuştuğunu bildiğimiz Tanpınar'ın şiirlerine bu tema etrafında bakmak ve değerlendirmek, onun eserlerinin Türkiye'nin bugünkü kültürel başlıklarından biri hâline gelmesi dolayısıyla ilgi çekici görünmektedir.

Önce onun günümüzde neden rağbet gördüğü meselesi üzerinde birkaç satır durmak gerekiyor. İdeolojilerin ölümünden söz edilen bugünler için ideolojik bir savaşçı olmayışı mı, yoksa moderni kendi imkânları içinde eleştirip ve fakat yine oradan başlamanın gereğine inanması mı bunu sağlamıştır? İlk tespit olarak erken fikirler taşıdığını söyleyebiliriz. *Huzur* romanında İhsan, Suat'ı analiz ederken "*Suat'ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin bugünümüzün, kendi günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum.*"[1] tespitinde bulunur. Böylelikle bu roman kişisinin geç kalmış bir modern olduğunu ifade eder. Oysa onun intiharı erken bir haberdir. Aydın bunalımını işleyen Türk romanı bunu ancak 1970'lerde ele alacaktır. Buna bağlı olarak diyebiliriz ki Tanpınar, ele aldığı meseleler itibarıyla erken bir yazardır. Madem o kadar modernleşme sevdasına düşüldü, sonuçlar böyle çıkacak demiş olmaktadır. Bu kadar sert bir finalin bugünün eğlenti sayılan edebiyatıyla birleşmesi de manalı gözükmüyor. O vakit ona bugün gösterilen ilginin birikimine ve ironisine bir borç olduğu kanaatindeyim. Bu kadar çok okuyan yazar sayısı zannımca edebiyatımızda fazla olmasa gerektir. Yanı başında modernleşmenin kabuk tarafına bir itiraz gücü olmamasına rağmen biraz ileri gidildi, demek istediği de anlaşılıyor. Bu toplam onu zamanında görmediği ilgiye kavuşturuyor. Aynı açıdan ise şiiri ciddi bir rağbet görmüyor. Oysa şiirinde dil tasarrufu, imajları itibarıyla İkinci Yeni'yi önceleyen taraflar bulunmaktadır. Ancak buradaki yığınağı yine erkendir ve yabancı imgelere açık durarak kendini uzak tutmaktadır. Dolayısıyla şiiri kültürel bir başlık olarak dolaşıma girmemiştir.

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur,* İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, s. 273.

Kendi sözleri üzerinden konumuna baktığımızda eserlerinde hayata bir estet olarak bakan Tanpınar'ın, rejim, yenileşme ve ideoloji meselelerinde çekingen durduğu açıktır.[2] Örneğin *"Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim."*[3] deyişi, Cumhuriyet devrimlerinin üstyapıdan aktarılışına ilişkin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde getirdiği ironik eleştiri ve kendisinin sağ sol kamplaşmasında yer tutuşuna dair *"Sağcılara göre ben angajmanlarım –Huzur ve Beş Şehir- hilafında sola kayıyorum, solu tutuyorum. Solculara göre ise ezandan, Türk musikisinden, kendi tarihimizden bahsettiğim için ırkçıların değilse bile, sağcıların safındayım."*[4] tespiti ya da yakınması bu düşüncemizi doğrular niteliktedir. Kendisini ise şöyle konumlandırır: *"Feda edemeyeceğim bir takım şeyler var: sağlara karşı hiç olmazsa inkılâpların bugünkü statüsü, sollara karşı Türk milletinin istiklâli ve tarihi."*[5] Bu görüşleri üst üste konunca kenarda duran bir kişi portresine ulaşırız. O, kendine dönük yaşamış, müdahale etmeyen ve fakat geçmiş zaman endişesi ile seküler kalmaya çalışan bir kişiliktir. Bu portreye su üzerinden bakıldığında da sonuç aynı çıkar.

Nesirlerinde Su

Su bir metafor olarak Ahmet Hamdi'de azımsanmayacak bir yere sahiptir. Bir madde olarak suya doğrudan yaklaştığı yer elbette hayatı çok net tanımladığı *Beş Şehir*'dedir. İstanbul ve Konya bölümlerinden suya ilişkin şu alıntılara yer verelim.

> Çocukluğumda, bir Arabistan şehrinde ihtiyar bir kadın tanımıştık. Sık sık hastalanır, humma başlar başlamaz İstanbul sularını sayıklardı:
>
> '-Çırçır, Karakulak, Şifa suyu, Hünkâr suyu, Taşdelen, Sırmakeş…'
>
> Âdeta bir kurşun peltesi gibi ağırlaşan dilinin altında ve gergin, kuru dudaklarının arasında bu kelimeler ezildikçe fersiz gözleri canlanır, bütün yüzüne bizim duymadığımız bir şeyler dinliyormuş gibi bir dikkat gelir, yanaklarının çukuru sanki bu dikkatle dolardı. Bir gün damadı babama:
>
> '-Bu onun ilacı, tılsım gibi bir şey… Onları sayıklayınca iyileşiyor, demişti.[6]

2 Elbette "Suçüstü" yazısındaki ağır çıkışı hatırlanabilir. Onun bu yazıyla iktidar tarafında yer tutuşu açıktır.

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1996, s. 38.

4 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982, s. 21.

5 Kaplan, *a.g.e.,* s. 22.

6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir,* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1960, s. 177.

İstanbul'daki sular, bu hatıraya göre bir zamanı ve saadeti sesle bir araya getirmiştir. Konya bölümünde ise şehrin kendine sakladığı anlam öne çıkarılır bizzat yazar tarafından.

> Dışardan bu kadar gizlenen Konya içinden de böyle kıskançtır. Sağlam ruhlu kendi başına yaşamaktan hoşlanan, dışardan gösterişsiz, içten zengin Orta Anadolu insanına benzer. Onu yakalayabilmek için saat ve mevsimlerine iyice karışmanız lâzımdır. Ancak o zaman çeşmelerinden akan Çarbağ sularının teganni ettiği sırrı, zengin işlenmiş kapıların ardında sırmalı çarşafı içinde çömelmiş eski zaman kadınlarını andıran Selçuk âbidelerinin büyüklük rüyasını, türkü ve oyun havalarının hüznünü ve bu oyunların ten yorgunluğunu duyabilirsiniz.[7]

Bu metinlerde, genişleyen bir anlam içerisinde maddeyi daima metafiziğe bağlamaya elverişli yan anlamlar vardır.

Buna benzer bir genişleme artistik ifadelerle *Huzur* romanında da söz konusudur. "İnsan, susuzlukların kurbağasıdır. Ses sudur. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur. Su konuşan bir canlıdır." sözleri, açıkça maddeyi sese inkılap etmenin göstergesidir. Konuşan, canlı madde imajı daha baskın biçimde var olmaya başlar. Özellikle Nuran ve Mümtaz'ın Boğaziçi aşkının ifadesinde de ses her yerden su ile bütünleşir.

Bu geniş metafizik, şiirinin sularında başka bir hâle dönüşmüştür. Politik, sosyolojik ve tarihi bir gönderme ile orada insanın macerası yoktur. Saf estetiğin içinden bir bakışla insanın kâinatla bir oluşunu aşkınlık psikolojisi içinde iletme çabası vardır. Bu seküler zemin nasıl ve ne kadar suyla aşılabilir? Elbette olmaz. Kendine bakıp duran bir varoluş elbette sancılıdır. Bu sancıyı "Her Şey Yerli Yerinde" şiirindeki "Bir dolap gıcırdıyor uzaklarda durmadan" dizesi ile birleştirebiliriz. Tanpınar, bir rüya âlemi içinde kurduğu şiirinde zaten katı gerçeklikten kaçmıştır, sesi de uzaklarda diye tarif eder. Haşim'in "O Belde"si gibi bir yerde durur ve Fransız şirinden gelen esintilerle ve kendi estet ruhu, yalnızlığı, erken fikirleriyle konuşur. Onu, İkinci Yeni şairleri daha doğal söyleyecektir. Fakat onlar durdukları yeri Türkçe açısından bu kadar sessiz imajlarla değil hayata karışan imgelerle doldurdukları için Tanpınar'la aralarında ancak uzak bir bağlantı vardır.

Şiirlerinde Su

Tanpınar'ın şiirleri değindiğimiz üzere varoluşu açıklamak için rüya atmosferinden seyredilen bir dünya anlatımıdır. Madem mesele varoluştur, o vakit sudan başlanılması kaçınılmazdır. Şair, ünlü "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinde *"Mavi masmavi bir ışık/ Ortasında yüzmekteyim"* dizeleriyle varlı-

7 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 89-90.

ğını ışıkta yüzen bir tasvir olarak iletme yoluna gider. Bu kendi icat ettiği sürekli oluşu seyretmek isteyen zamansızlıktaki şairdir. Aba, post, derviş kelime tercihleri, sadece zamanı aşmak için bir araç olarak durur. Ötesinde bir yere ulaşmaz. Metafiziğin yerine konulan güzellik ve sanat düşüncesidir. Bu nedenle varlık aşacağı yeri bilmemektedir.

Onun şiirinde su; pınar, çeşme, yağmur, havuz, göl, deniz gibi açık adlarla yer aldığı gibi ayna, nergis, gemi gibi aktarmalarla da geçer. Bunlara dair örneklere ve açıklamalara geçerken şairin dere kelimesini kullanmasını ama duygusal hareketlilik bakımından nehir gibi daha büyük akarsulara pek değinmemesini bir dikkat olarak kaydedelim. Onun şiirinde suyun kullanımını zaman ve sığınma başlıkları esas olmak kaydıyla iki ve ekleme diyebileceğimiz tarih göndermesi sebebiyle üç başlığa toplayabiliriz.

Zaman

Tanpınar'ın zaman fikri ve kaynakları üzerine şu görüşlerini aktararak şiirindeki su ve zaman ilgisine geçebiliriz. "Antalyalı Genç Kıza Mektup"unda şiirindeki zamanı anlatırken

> Şiir ve sanat anlayışımda Bergson'un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır. Pek az okumakla beraber, o da borçlu olduğum insanlardandır"[8] *der. Sözlerini aslında "Bunu, yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek diye tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman.*[9]

düşüncesi ile genişletir. Az okunan Bergson ve mekâna, eşyaya bağlı zaman vurgularının Bergson'daki bilinç değişimiyle birleşmeyeceğini iddia eden Oğuz Haşlakoğlu, onun nerdeyse oryantalist bir yerden konuştuğu sonucuna ulaşır.[10] Aynı isim, mekâna ve eşyaya bağlılık Mallarmé üzerinden gelir tespitinde bulunur. Mallarmé'nin sembolizm peşindeki şiirinde modern insanın anlatımı bir sıkıntıdır ve kaçılmak istenen bir zaman ve mekân tasarımı vardır. Bu sebeple birleşen noktalar olduğu kadar ayrışan yerler de göze çarpar.[11] Ancak ikisinin şiirindeki atmosfer benzerliğini göstermek bakımından şu dizelere yer verebiliriz:

8 Kaplan, *a.g.e.,* s. 259.

9 Kaplan, *a.g.e.,* s. 258.

10 Oğuz Haşlakoğlu, "Tanpınar'da Zaman ve Gelenek Yanılsaması", *Düşünme Dergisi,* S. 10, 2017, s. 58-62.

11 Etkilenme bahsinde Nerval gibi birçok isme değinen Tanpınar asıl Valéry'ye atıfta bulunur. Mallarmé'nin izinden gelen Valéry'ye estetiğini sıkı sıkıya bağlayan Tanpınar, onu anlattığı yazısında çalışma ve zekâ üzerinde uzun uzun durur. Ondan alıntıladığı bilginin özümsenmesi ve sonra şiirsele geçilmesi tespitleri sanki kendine mahsus bir havuz içerisinde sabitlenen şekillerle izah olunabilir Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992, s. 454-455. Bu iki ismin Türkçede çok sevilen "İmbat" (Mallarmé), "Deniz Mezarlığı" (Valéry) şiirlerinin denizle ilgisi de bir bağlantı olarak dikkate değerdir.

ve rüyama yüzümle bir çukur kazarak,
leylakların boy attığı sıcak toprağı ısırarak,
yıkılmış, sıkıntımın ayağa kalkmasını bekliyorum ...
- Bu sırada Mavilik gülüyor çitin üstünde,
ve çiçek çiçek uyanıp kuşlar cıvıldaşıyor güneşe.[12]

Tanpınar'ın şiirinde zaman telakkisi, pınar ve su metaforu ile beraberdir. Bunlar hayat, zaman, teselli karşılıkları ile yer alır. "Yavaş Yavaş Aydınlanan" şiirinde *"Kimselerin üst üste içemediği pınar"*[13] dizesinde kelime, istiare olarak doğrudan hayatı verir. Yosunlu boşluktan şairi çeken denizaltı âlemi, imaj olarak çok başarılı bir resim değildir. Bu, Tanpınar'ın yabancı imaj tasarrufuna benzemektedir. Yosunlu boşluğun yarattığı sürreel dünya doğrudan bir içerik veya çağrışım olarak yerini bulmamıştır. Şiirin devamındaki "*Boş geceden uzatılan altın tas"*[14] imaj olarak içerdiği renge ve değere rağmen murat edilen dünyada görülen eksiklikleri işaret eder. "Şiir" başlıklı metninde geçen *"Sükûtun bahçesi tılsım ve pınar"*[15] dizesindeki rüya atmosferini kuran büyünün ve suyun karşılığı yine pınardır. Küçük, kendine dönük bir mekân tasavvuru veren ve az akışkan tarafıyla pınar ne olursa olsun kendi aynasını seyretmek isteyen şairdir. Daha açık ifadeyle cemiyet hayatını şiire sokmak istemeyişi ve bunu da dilde rüya hâlini kurmak biçiminde ifade edişi aslında su ve rüyayı birleştirir. Kendi içinde duran ve kısa dalgalanmalarla açılamayan su, saf ve lezzetli bir tat için vardır. Hayatın bu hülyalı resmi neredeyse mektup ve günlüklerindeki sızlanmalara bir çeşit teselli verir. Bu mahiyette "Bir Gül Bu Karanlıklarda" şiirindeki *"Serinletmesin ne çıkar/ Bu ümitsiz yalvarışı, /Hiçbir meyve, ne de pınar, / "Ne de günlerin akışı!"*[16] dizeleri teselli ve beklentilerin gerçekleşemeyeceği manasına uzanır.

Suyu zamanla birlikte andığı diğer kavram susuzluktur. Zaman ısırılan bir sonsuzluktur "Bendedir Korkusu"nda. Bunu besleyen imaj susamış ceylandır. Bütün pınarlardan içilse bile zalim bir susuzluk kalacaktır. Çünkü "Güller ve Kadehler" şiirinde altın veya gümüşten kadehlerin sunduğu birer boşluktur. "Raks"ta ise yakaladığı gül fırtınası gibi fantastik ve zevk derecesi yüksek imaj yine susuzluğa ve kadehlere bağlanır. Kadehin coşku veren suyu, sonsuzluğu vermeyecek geçici bir andır manası çıkar buradan. Bu çıkışsızlığı işaret eden *"Ve ümitsiz avı bin sonsuzluğun;/ Bekliyor ruhunun eşiklerinde,"*[17] dizeleridir. Şiirini serbest vezne bıraktığında da aynı imaj söz

12 Erdoğan Alkan, *Stephan Mallarmé, Şairler Prensi,* İstanbul: Broy Yayınları, 1998, s. 52.

13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989, s. 21.

14 Tanpınar, *a.g.y.*

15 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 24.

16 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 36.

17 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 59.

konusudur ve "Eşik"te "Ölüme benzeyen bu susuzluğun/ Çağlayan hayaller yeter başında…"[18] deyişiyle susuzluk ölümü, canlılığın ortadan kalkışını işaret eder. Şair tarafından bu hayallerle telafi edilecek bir durumdur. Başka bir anlamda susuzluk, beklenen sonsuzluğu, varılamayacak, içeriye alınamayacak olan bir zamanı imler.

Sıklıkla geçmese bile eski şiirde iç dünyayı temsil maksadıyla sıkça kullanılan ayna istiaresi onun şiirinde tıpkı modern şairlerde olduğu üzere görünürlük içeriğine dönüşmüştür. "Başka Bir Yıldızda" şiirinde geçen *"Bu aynanın sularında/ Kaç kere yıkandı yüzün."*[19] dizeleri su ve yüz eşleşmesidir. Nitekim "Ayna" adlı şiirinde Boğaz'ın suları maddileşir ve bu daima aydınlıkla birlikte anılır. Burayı Bachelard'ın *"Ayna'yla yola çıkan bir ozan bütün şiirsel deneyimi'ni vermek istiyorsa pınarın suyu'na varmalıdır."*[20] tespitiyle bağlamak mümkündür.

Sığınma

Bir imaj olarak deniz, modern şiirimizde Yahya Kemal'in genişlettiği ve reel dünyaya bağlayıp geliştirdiği bir temadır. O, insanı modernin tutukladığı duygularından tarih ve coğrafya içerisinde sonsuza ulaştırmak için suyu kullanır. Öğrencisi Tanpınar ise, bu tema etrafında daha çok Haşim gibi dar suları sevdiğini belli eder. Tanpınar'ınki bir çeşit uzaklaşma isteğinden kaçınma, sığınma, bir yere ait olma tutumudur. Örneğin "Şiir"deki *"İçimizde sonsuz çalkanan deniz,"*[21] dizesi, kendine dönük bir hayat ve güzelliğe sığınma arzusunun ifşasıdır. Pastoral bir resim kurduğu "Deniz Ufkunda" şiirinde, akşam güneşi ve sudaki izler yine daralan ufuklarla birleşmiştir. Özellikle *"Akşamın mercan dallar gibi/ Suda olgunlaşan rüyası"*[22] sıkı sıkı kendi estetiğine bağlılık olduğu kadar Haşim tonlarıdır. Bunu, su ve ışık oyunlarıyla hayatın gerisindeki zamanı işaret eden "Her Şey Yerli Yerinde" şiirinde geçen kuytu ve derin deniz mağarası tasviri destekler. Denizin yıldızlı lâciverdini tamamlayan rüya ve akşamla dağılışı kurarak aynı imajı sürdürdüğü "Bırak Aydınlığa" şiiri, hayatın coşkusunu sonsuzluğa bağlamaktan ziyade bir vazgeçiş veya bir hüzne teslim oluşu tamamlar gibidir. "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta şiirindeki bu sığınmayı anlatan rüya dekoru tam bu çerçeveyi belirler:

18 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 66.

19 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 33.

20 Gaston Bachelard, *Su ve Düşler,* çev., Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 31.

21 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 24.

22 Tanpınar, a.g.e., s. 26.

Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücûmuyle, açılıp kapanan aydınlığıyle benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi, gördüklerimi henüz küçük bir keşif hâline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır.[23]

Denizin gür bir hiddetle aşmaya doğru ilerlediği şiiri "Deniz" ise estetiğe sığınışının açık delilidir. Çünkü dizedeki "elmas parıltısı ve mahrem mırıltı" geride durmayı çağrıştırır.

Bir elmas parıltısı ve mahrem mırıltıdan.
Serptin, dağıttın bütün gül ve zambaklarını
Topladığın altın göz yaşlarıyla geceden,
Kurdun yalnızlığının kat kat saraylarını
Karanlık sularında çırpınan her gölgeden.[24]

Sığınmayı daha billur bir görüntüye çeviren *"Bu güneş döşenmiş bahar bahçesi,/ Suyun uzaklaşan, yaklaşan sesi."*[25] dizelerindeki su, rüya dekorundaki huzuru tamamlar. Yine "Selam Olsun" şiirindeki *"Işıklar, gölgeler suda oynar mı"*[26] ifadesi canlılık kadar ölüm sonrası dünyadan özlenebilecek olanın çağrışımıdır. Yıldızların suya aksettiği parıltıda kadehe benzettiği sevgili imajı alkol, esrime ve kendinden geçme hâlini vererek "Gezinti" şiirinde yine aynı estetiği kurmaktadır. "Uyku Sularında" şiirinde ise yüzen balıkların mağara resmi içerisinde bir yarı aydınlık zamanı yaşadıklarını ifade eder. Bu aslında şairin mağara ve aydınlık karşıtlığı üzerinde şiirinin tanımını yaptığı rüya ve dikkat meselesini yerleştirme çabasıdır.

Tanpınar'ın *"bir âna sığmış ebediyet rüyâsı!"*[27] biçiminde tanımladığı ve sıklıkla kullandığı gül imajı, katmerli ve halkalı yapısıyla yarı aydınlık bir dünyadan uzatılan tasla aktarılır ve bu yine kendine dönüklük, sığınma psikolojisi ile ilgilidir. Şiirdeki *"Bin azabın çarkında gerilmiş ağaran gün;"*[28] her şeyin apaydın olduğu zamana karşı bir rüya hâlinin önemsenmesidir. Zaman gerçekliği ile gelince rüyayı ve tası dolduran sesi ortadan kaldırmaktadır. O nedenle bir azaptır.[29]

Benzer bir zaman tasavvurunu işleyen "Zaman Kırıntıları" şiiri, ses yıldızlı, yosunlu bir uyku imgesiyle kendisine mahsus bir adada yaşayan biri tarafından söylenmiş gibidir. Kopuk hatırlamalar içerisinde dünyayla bağ kuran

23 Kaplan, *a.g.e.,* s. 257.

24 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 57.

25 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 25.

26 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 28.

27 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 55.

28 Tanpınar, *a.g.y.*

29 Su teması, Tanpınar'da doğuş, yenilenme karşılıklarına ulaşmamaktadır.

şairin söyleyişi, büyük, mavi, aydınlık sulara kayar ve eşikten bahsettiği, bir çeşit yersizliği dile getirdiği meydana çıkar. Şair nereye gideceğini ve nereden baktığını tam söylemez. Yani hocasındaki büyük suyun çağrışımı olan aşma söz konusu değildir.

Bir imaj olarak suyu veren nergis çiçeği, Tanpınar'da "Bir Heykel İçin" şiirinde yine rüyalı bir dekorla canlanır. Bir kadın başı bu derin rüyanın dibinde ay ışığı toplamış ve yüzen bir nergis biçiminde konumlanır. Üstelik akmayan bir zaman nehrinin sularındadır. Değişmez ve yerini bulmuş bu dekoru, bir metafor olarak nergisle zenginleştiren şair, yeni zamanların "aynı evren" dediği bir yere kendi rüya motiflerini toplamış ve bunu estetiğini kuvvetlendirmek için yapmıştır. Burada tek başınalığa razı oluşu, güzellik ve akmayan su ile öne çıkarılmıştır. Kendi döneminin şiirini değil kalıcı bir estetiğin peşinde oluşunu kasteden bu tercih olsa olsa Tanpınar'ın anlaşılamamış olduğu kanaatinin de bir uzantısıdır.

Çoğu kez dişi bir unsur olarak işlenen su, deniz ve kadın çağrışımı ile beraberdir. Kadın, onun su çağrışımı taşıyan "Hatırlama" şiirinde elindeki sükût ve aydınlık ile suyun yarattığı genel çizgileri üzerinde toplar ve rüyalı âlemin soyut güzelliğini büyütür. Bu imajlar çok genel manada suyun sığınılacak estetiğine şairin yerleştirmeye çalıştığı ışık, rüya gibi temel kelimelerle birliktedir. Kadın ve su dolayısıyla sığınma, ilk şiirlerinde Haşim etkisiyle çok rahat izlenebilirken sonrasında bunu sığ sular etrafında gizlemeye çalışmış gibidir. Örneğin ilk şiirlerinden olan "Annem İçin I"de, *"Kimsesiz bir akşam, ezelden yorgun/ Hüznüyle erirken Dicle'de sessiz"*[30] dizesi açık bir merhamet ve sığınma duygusu ile "Annemle karanlık geceler bazı çıkardık" diyen şairden gelir. Haşim etkisine dair şunu da araya sıkıştırmak uygun olur. "Köpük" şiirindeki akşamla rengi kırmızıya dönüşen gemi imajı; yine akşamın solgun menekşe, kanlar içinde çırpınan güneş imajları "mütekâsif menekşeleri" bulmak isteyen şairdir.

Ek: Ses

Her ne kadar Tanpınar, suyun Yahya Kemal tarafından tarihle ilişkisinin çokça kurulması sebebiyle bundan uzak dursa da kültürel kimlik bir yerden çıkar ve bizatihi onun öğrencisi ve arkadaşı olmak da âdeta bunu besler. Ancak burada tek başına tarihe bir duygu hâlinde takılıp kalmamasına işaret etmek gerekir. Modern zamana denk gelecek bir anlatım tercihi ile çevrelenen çeşme kelimesi, örneğin "Musıki" şirinde loş çeşme, ay ışığından doğmak, altın uçurum imgeleri dolayısıyla tek başına değildir. Burada bir geniş-lemeye giderek divan şiirini iyi bilen şairin en azından sembolizm bahsinde Baki'nin "her yâneden ayağına altun akıp gelir" dizesinin kıymetini ancak

30 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 104.

sembolistlerin anlayacağını iddia etmesini hatırlatabiliriz. Fakat kendisi altın kelimesini uçurumla birleştirerek kanaatimce imgeyi boşa düşürür. Bu şiirde suyun temsili olan çeşme ise müziğe, sese bağlıdır ve Tanpınar, illa ki Mallarmé'ye varmak ister. O altın renkler ve insandaki hüzün bir sembolist olarak daima ona bağlanır gibidir. Örneğin "Eşik"teki

Boş ve ümitsizdir akşamın hüznü
Bu tenha çeşmede bir an yüzünü
Seyredenler altın sazlar içinde
Ruh muammasının ürperişinde
Kaybolmuş sanırlar kendilerini… [31]

anlatımı tam da budur. Yüzünü çeşmede seyredenler saf estetiktir. Haşim'in tarihsiz insanı, pastel tonlu renklerin içinde ancak siluet olarak belirir.

Çeşmeye; mahalle, tarih dokusu üzerinden değil rüyalı bir zaman yakalamak için yer veren Tanpınar'ın tarihe kanat açtığı birkaç şiirinden biri olan "Bursa'da Zaman" şiirinde insan ve mazi vardır. Bu şiir neredeyse onun şairlik şöhretini belirlemiştir. Bunun hem nesirlerinde çokça tarih konuşan şair ile hem de suyun edebiyattaki zaman vurgusu ile bağı kurulmalıdır. Bu şiirdeki çeşme, "şadırvan'daki su"dur ve zamanın billur bir avize oluşu ile şairin kendi imaj dünyasına bağlanır. *"Belki de rüyâsı büyük cedlerin, Beyaz bahçesinde su seslerinin."*[32] dizeleri ise doğrudan tarihtir. "Bir Gün İcadiye"-de şiirinde, *"Bugünün rüzgârında yıkanan mazi gülü/ Dağılır yaprak yaprak hayalindeki suya"*[33] söyleyişi, İstanbul sevdası dolayısıyla Boğaz'a dair birkaç göndermeyle yetinen şairin uzak bir selamı gibidir.

Sonuç

Şiirinin ana gövdesi olan zaman, tahayyülü itibarıyla şairi su ve pınar dekoru kurmaya götürmüştür. Orada saflığın, dünyaya uzak bir zamanın ve kendini aşmış insanın peşindedir. Ancak seküler bir zemin üzerinde duracağı veya gideceği bir yer yoktur. Burası "ayın çıplak arsası" dediği hayali bir yer olabilir.

Su, Tanpınar için bir saklanma alanıdır. Kendi dünyasında kalma ve orada bir hayal, rüya atmosferinde hayatın zorluklarından uzak durma aracıdır. Dar, coşmayan sular ile teselli aramaktadır. Özellikle pınar imajı temiz, berrak ve ışığa açık tasviriyle yaşamak istediği dünyanın estetiğini kurar.

Çeşme çağrışım itibarıyla maziyi verse de Tanpınar onu da folklordan uzak

31 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 66.

32 Tanpınar, a.g.e., s. 51.

33 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 52.

tutar ve yüzün yıkandığı bir aydınlık ile küçük suyu yan yana getirir. Çünkü folklorun suyuna doğrudan çağrışım yapan çeşmeyi seçmesi, ihtimal dışıdır. Meşhur "neredeki hayat aksar orada folklor vardır" cümlesi, kişiliğe karşıt gördüğü bir yeri işaret eder. Bir çeşit arınma, başkalaşma hâli olarak divan şiirindeki su ile de temas kurmaz. Ondaki modern birey, su karşısında sabitlenmiş bir aşkla hayata bakar.

Romanları, öyküleri, denemeleri ile tekrar buluştuğumuz Tanpınar'ın şiiri, döneminde erken saydığımız diğer eserleri gibi bugün kıymete binmemiştir. Moderne erken girmiş bu şiir, insansızlık ve hülyalar eşliğinde kendi içine kapalı kalmıştır. İlgili olanlar ondaki zevke ulaşmaktadır, fakat ele aldığımız temada görüldüğü üzere imajların işaret ettikleri yer bir şiirinde söylediği üzere karanlıklarda bir gül gibidir.

KAYNAKÇA

Alkan, Erdoğan. *Stephan Mallarmé, Şairler Prensi*. İstanbul: Broy Yayınları, 1998.

Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler*. Çev., Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Haşlakoğlu, Oğuz. "Tanpınar'da Zaman ve Gelenek Yanılsaması". *Düşünme Dergisi*. S. 10, 2017: 58-62.

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul:Tercüman 1001 Temel Eser, (ty).

_____, *Beş Şehir*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1960.

_____, *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.

_____, *Yaşadığım Gibi*. Haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1996.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TANPINAR'IN ESTETİĞİ VE ŞEHİRLERİ

Beş Şehir Nasıl Yazıldı ve Yayımlandı?

Beşir Ayvazoğlu

Araştırmacı, yazar

I

Ahmet Hamdi Tanpınar, şehirler hakkında yazmaya ne zaman karar vermişti? Bu sorunun cevabını maalesef bilmiyoruz. İlk yazdığı şehir olan Bursa'ya ilk seyahatini ne zaman yaptığı da belli değil. "Geçmiş Zaman Elbiseleri" hikâyesinin kahramanını hem dinlenmesi hem de cami ve türbeleri gezmesi için bir haftalığına Bursa'ya göndermesi ilk seyahatinin bir yansıması olarak kabul edilirse, bu hikâyenin ilk bölümleri 1936 yılı ortalarında *Ağaç* dergisinde yayımlandığına göre, tarih olarak 1930'ların başlarını verebiliriz. Bursa hakkında yazmayı belki o günlerde düşünmeye başlamıştır. Ancak kronoloji esas alınırsa, ilk yazdığı metin, 1938 yılında *Türk İllüstrasyonu* dergisinde yayımlanan "Konya'ya Umumi Bir Bakış"tır.[1] *Beş Şehir*'in Konya bölümünde yazdıklarından çok farklı olmakla beraber, bu metnin üslûp ve bakış tarzı itibariyle şehirler hakkında daha sonra yazacakları için bir hazırlık niteliği taşıdığı söylenebilir. 1941 yılında *Tasvîr-i Efkâr* gazetesinde "Bursa'da Hülya Saatleri"[2] adıyla yayımlanan "Bursa'da Zaman" şiiri ise muhtemelen "Bursa'da Zaman ve Hülya Saatleri"ni hazırlamıştı. Tanpınar, adı geçen şiiri bu metin üzerinde çalışırken de yazmış olabilir. Kendisinin herhangi bir beyanı bulunmadığı için bu hususta kesin bir şey söylenemez. Asla çözülemeyecek bir problem de, *Beş Şehir*'in Bursa bölümünü yazmasına vesile olan kadının kimliğidir.[3] *Beş Şehir*'de "Bursa'da Zaman" bölümü-

1 *Türk İllüstrasyonu (L'llustration de Turquie)*, Sayı 67/1, 23 Nisan 1938, s. 2-4. Bu yazı için ayrıca bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, haz., Erol Gökşen, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 241-244.

2 "Bursa'da Hülya Saatleri", *Tasvir-i Efkâr*, 8 Mart 1941, s. 2.

3 "Hakikat şu ki bu kadın hakikaten hayatımda bir rol oynadı. Bu böyle araya girmeseydi belki de hakiki yolunu başka bir sahada bulacak olan bir adam bir iki eser vücuda getirdi. Sıra ile sayıyorum: "Evin Sahibi" kayıtsız şartsız onundur. Aynı kitapta bulunan "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" onundur. *Beş Şehir* onunla başladı (Bursa),

nün son cümlelerinde sözü edilen kadınla "Evin Sahibi" hikâyesindeki, aynı kadın olmalıdır "Bursa'da Zaman ve Hülya Saatleri", şiirden yedi ay kadar sonra Ülkü mecmuasının ikinci sayısında çıkmıştı. Bir yıl kadar sonra "Ankara"yı da yayımlayan Ülkü'de "Erzurum" iki parça hâlinde 1944 yılında, "İstanbul" ise üç parça hâlinde 1945 yılında okuyucularla buluştu.[4] 1937 yılında yayımlanan "Erzurumlu Tahsin" hikâyesinin de *Beş Şehir*'in Erzurum bölümünü hazırladığı söylenebilir.[5]

Bütün bu metinler, yine *Ülkü*'de tefrika edilen *Mahur Beste*'yle aynı duyarlığın ürünleriydi; çünkü Tanpınar, Avrupa'dan dönen Yahya Kemal'in tesir sahasına yeniden girmişti. "Yahya Kemal geldi," cümlesiyle başlayan "Yahya Kemal'e Hürmet"[6] başlıklı yazısı, onun düşünce hayatında bir dönüm noktasına işaret eder. "Yahya Kemal'in tarih zevki, tarih anlayışı en kuvvetli taraflarından biridir. Her devri en bariz taraflarından yakalamayı bilir. Güzel bir tesadüf, bana on gün evvel eski *Tasvîr-i Efkâr* koleksiyonlarında onun İstanbul'un fethi için yazmış olduğu bir yazıyı okuttu. Yazıldığı devrin havasını artık kaybettiğimiz bu makalenin üzerimdeki tesiri harikulâde bir şeydi," cümleleri dikkat çekicidir. Aynı günlerde İstanbul Konservatuarı'na giderek Itrî'nin *Nevâkâr*'ını onunla birlikte dinleyen Tanpınar'ın hayatında "eski musiki" de çok geçmeden vazgeçilmezlerden biri hâline gelecekti.[7] Hocasından uzakta yaşadığı Ankara yıllarında, Gazi Terbiye Enstitüsü ve Musiki Muallim Mektebi'nde çalışırken Batı resmi ve müziğiyle tanışan ve divan edebiyatının liselerde okutulmasına şiddetle karşı çıkacak kadar radikal bir Batıcı olan Tanpınar, eski hocasının, yani Yahya Kemal'in de tesiriyle farklı bir arayışa girmişti. Devrin temel eğilimlerine ters düşen bu arayışını, Yaşar Nabi'ye hitaben yazdığı yazıda şöyle anlatır:

onunla devam etti. *Yaz Yağmuru*'nda "Teslim" bile onunla başladı. "Yaz Yağmuru"nun kendisinde o yoktur. Son hikâye ile beraber daha ziyade sokuldu. Fakat onunla başladı. *Huzur* odur. Diğer eserlerim de nesirlerim de hep o. Kitaba aldığım şiirlerin ("Şiir", "Sen Akşamlar Kadar", "Bu Akşam", "Gezinti"den gayrısı) "Eşik"in son havası onundur. Şu hâlde ona ihtiyacım vardı. O bende yazı yazma hevesini déclanché etti. Kavga, gürültü, kıskançlık, dargınlık, başka kadınların hususiyeti ve mahremiyeti ile karışan, şekil alan yokluğu hemen hemen bütün eserlerim, "Karşı Karşıya"[ya] kadar geliyor. Demek ki iyi kötü eserimle bu maceranın mahsulüyüm." Bkz., İnci Enginün - Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 285 (Bundan sonra *Günlüklerin Işığında* olarak zikredilecek).

4 "Bursa'da Zaman ve Hülya Saatleri", *Ülkü*, Sayı 2, 16 Birinciteşrin 1941, s. 10-15; "Ankara", *Ülkü*, Sayı 23, 1 Eylül 1942, s. 10-15; "Erzurum", *Ülkü*, Sayı 67, 1 Temmuz 1944, s. 9-15; Sayı 68, 16 Temmuz 1944, s. 10-17; "İstanbul", *Ülkü*, Sayı 92, 16 Temmuz 1945, s. 9-14; Sayı 93, 1 Ağustos 1945, s. 10-16; Sayı 94, 16 Ağustos 1945, s. 10-13.

5 "Erzurumlu Tahsin", *Her Ay*, Sayı 1, Nisan 1937, s. 135-148.

6 "Yahya Kemal'e Hürmet", *Ana Yurt*, Sayı 10, 1 İkincikânun 1934.

7 "Yahya Kemal ve Türk Musikisi", *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, s. 427-429.

> 1932'ye kadar çok cezrî bir garpçı idim. Şark'ı tamamiyle reddediyordum. 1932'den sonra kendime göre tefsir ettiğim bir Şark'ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyorum. *Beş Şehir* ve *Huzur* bu terkibin araştırmalarıdır. Yazacağım öbür eserlerin de çekirdeği budur.[8]

Antalyalı bir gence yazdığı mektupta ise millet ve tarih konusundaki fikirlerinde Yahya Kemal'in "mutlak denecek tesiri"nin bulunduğunu, *Beş Şehir*'i onun açtığı düşünce yolunda yazdığını, hatta ona ithaf ettiğini, ne var ki iki defasında da bu kitap bulunduğu yerde basılmadığı için bu ithafı yapamadığını söyler.[9] Ancak Tanpınar, özellikle Yahya Kemal vadisinde yazdığı "Bursa'da Zaman" şiiri yüzünden bir "mukallid" veya "muakkib" olarak görünmek ve "Bursa'da Zaman şairi" olarak tanınmak istemiyordu. Mehmet Kaplan'a göre, Tanpınar, "Bursa'da Zaman" ve *Beş Şehir* gibi başka eserler yazmasını engelleyen bu endişe yüzünden bir ara söz konusu şiiri kitabına almamayı bile düşünmüştü.[10]

II

"Bursa'da Hülya Saatleri" şiirinin ve Ülkü'deki yazıların edebiyat dünyasında nasıl karşılandığını ne yazık ki bilmiyoruz. Mehmet Kaplan, 1944 yılında, edebiyat incelemeleri ve eleştirilerini yönetmek üzere çalışmaya başladığı İstanbul dergisindeki ilk yazılarından birinde, hocası Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirini enine boyuna tahlil ederek edebiyat kamuoyunun dikkatini çekmeye çalışmıştı.[11] Ancak o yıllarda Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in uyguladığı kültür politikasının da etkisiyle Akdeniz'e yelken açan Türk intelijansiyasının hümanizma türküleri söylediği düşünülecek olursa, Tanpınar'ın Osmanlı tarihinden, kültüründen, tasavvuftan, Emir Sultan'dan, Aziz Mahmud Hüdâî'den, Sünbül Sinan'dan vb. söz ettiği bu denemeler bazı çevrelerde rahatsızlık yaratmış olabilir.[12] Ancak Tanpınar'ın, Darülfünun'dan arkadaşı olan Hasan Âli Yücel ve *Ülkü*'yü ikinci döneminde yöneten yakın dostu Ahmet Kutsi Tecer tarafından korunup kollandığı,

8 "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Varlık*, Sayı 377, 1 Aralık 1951.

9 Zeynep Kerman, *Tanpınar'ın Mektupları*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 318.

10 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1963, s. 69.

11 "Bursa'da Zaman Şiiri Hakkında", *İstanbul*, cilt I, sayı 3, 1 İkincikânun 1944, s. 4-5, 14.

12 Tanpınar, hümanist kültür politikasının büsbütün dışında kalmamış, Euripides'in *Alkestis*, *Medeia* ve *Elektra* tragedyalarını, Zühtü Müridoğlu'yla birlikte de Henri Lechat'ın *Yunan Heykeli* adlı kitabını Türkçeye çevirmiştir. Ancak Turan Alptekin, Tanpınar'ın bir konuşmasında Şeyh Galib'den övgüyle söz ettiği için bağlı bulunduğu politik çevreden dışlandığını, *Mahur Beste*'nin *Ülkü* dergisindeki tefrikasının da aynı sebeple kesildiğini söylüyor." Bkz., *Ahmet Hamdi Tanpınar/Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 97.

Bursa, Ankara, Erzurum ve İstanbul denemelerine kısa bir de Konya yazısı eklenerek oluşturulan kitabın *Beş Şehir* adıyla 1946 yılında *Ülkü* dergisi yayınları arasından çıkmasından anlaşılıyor.

Beş Şehir kitap olarak çıktıktan sonra da gereken ilgiyi görmemiştir. Sadece Halide Edib Adıvar, Nahid Sırrı Örik, Cahit Tanyol ve Mustafa Şekip Tunç, okuyucularının dikkatini edebiyatımızda benzeri daha önce görülmemiş bu esere çekmeye çalışırlar. Halide Edib, *Akşam* gazetesinde yayımlanan yazısında İngiliz romancısı Arnold Bennett'in (1867-1931) *Beş Kasaba* (*Five Towns*) adlı eserinde kuzey İngiltere'nin beş kasabasından bütün zamanlar için yaşayacak karakterler çıkardığını, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ise beş şehrin insanlarından ziyade tabiat ve tarihleri, mimarileri, biraz da hayat tarzları üzerinde durduğunu belirttikten sonra, Türkiye'de "deha" sıfatının ona buna bol keseden bağışlandığını, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu dâhilerden değil, fıtri istidada sahip az sayıdaki sanatkârlardan sayılması gerektiğini söyler. Onun Bursa şiirini okurken sezdiği bu istidadını şimdi de bizi beş şehrimizle yüz yüze getirerek daha geniş bir sahada gösteren Tanpınar'ın "tasvir sahasında şahikasına eren nesri", Halide Edib'e göre, "özel" sıfatından ziyade "hâlis" sıfatıyla tarif edilebilecek, "her kaynaktan gelen unsurları toplayarak âhenk ve güzellikle kulağımızı ve gönlümüzü hoş eden bir nesirdir."[13]

Nahid Sırrı Örik ise *Tanin*'de çıkan yazısında, haftalardır elinden düşürmediği *Beş Şehir*'e hayran olduğunu, aldığı engin zevki başkalarıyla paylaşmamak için kısaca söz edeceği bu esere kendi hazzı için yeniden döneceğini söyler. Tanpınar beş şehrin daha çok tarihleriyle ilgilendiği için bugünkü hallerini pek göstememişse de, geçmişin en kudretli anlarını tespit etmiş, bize bu anların güzelliğini ve önemini büyük bir başarıyla hissettirmiştir. İstanbul bölümünde musikimize dair yazdıklarının bir kitap olabilecek dolgunluğa sahip olduğunu, esasen İstanbul bölümünün biraz genişletilerek müstakil bir kitap olarak yayımlanabileceğini düşünen Nahid Sırrı, "bugünden yarına geçecek birkaç çehreden biri" olarak gördüğü Tanpınar'ın Trabzon, İzmir ve Edirne'yi yazmamış olmasına da hayıflanır.[14]

13 "Beş Şehir - Hamdi Tanpınar'ın Kitabı Münasebetiyle", *Akşam*, 12 Aralık 1946.

14 Bahriye Çeri, *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik*, Hece Yayınları, Ankara 2007, s… Bu yazıyı maalesef göremedik. Çünkü Bahriye Çeri'nin eserinde atıfta bulunulan *Tanin* gazetesinin 28 Aralık 1946 tarihli 1193. sayısında söz konusu yazı değil, "Kahvehane" başlıklı yazısı vardır. Bu tarihin öncesini ve sonrasını da gözden geçirdiğimiz hâlde özetlenen yazıya rastlayamadık. Nahid Sırrı'nın Anadolu şehirleriyle ilgili seyahat notlarından oluşan üç kitabı vardır: *Anadolu'da: Yol Notları* (1939), *Bir Edirne Seyahatnamesi* (1941), *Kayseri Kırşehir Kastamonu* (1955). Bu üç kitap yakın zamanlarda bir arada yayımlanmıştır. Bkz., *Anadolu'da –Yol Notları, Kayseri Kırşehir Kastamonu, Bir Edirne Seyahatnamesi*, İstanbul: Arma Yayınları, 2000.

Nahid Sırrı, *Beş Şehir*'i özel bir eser olarak görmekte, bu sebeple münekkitlerin bu eseri bir edebî hadise olarak gündeme getirmemiş olmalarına hayret etmektedir.

Beş Şehir'in ilk baskısı hakkındaki üçüncü yazı Cahit Tanyol imzasını taşır.[15] "Son zamanların en önemli eserlerinden biri" olarak gördüğü *Beş Şehir*'i okurken içinin hangi köşesinden geldiğini bilmediği bir heyecan fırtınasıyla coşan Tanyol, günlerden beri yazmak istediği yazıya duygularını ifade edememekten korktuğu için bir türlü başlayamamıştır. *Beş Şehir*, ne bir romandır ne bir tiyatro eseri; beş şehrin iç macerasının anlatıldığı bu eserde, devam eden bir hayat ve bir medeniyet konuşmaktadır. Medeniyetle Malazgirt zaferinden bu yana işleyen bir oluşun bugüne kadar kesintisiz akışını kastettiğini söyleyen Cahit Tanyol'un yazısındaki şu paragraf, *Beş Şehir*'in yazılış sürecine şahit olduğu izlenimini uyandırmaktadır:

> Ahmet Hamdi Tanpınar uzun yıllardan beri bu işin arkasında ve bu eserin peşinde idi. 'Geçmiş Zaman Elbiseleri'ni, 'Erzurumlu Tahsin'i okuyanlar bunun, uzun ve şuurlu bir tarihi olduğunu kolayca anlayabilirler. Kültürümüzü yapmak, yapılanı açığa çıkarmakla olur. Genç ve olgun şairimizin bu eserde yapmak istediği şey, ne Ahmet Haşim'in 'Müslüman Saati'nde olduğu gibi Piyer Lotivari bir eski zaman hasreti, ne de Baltacıoğlu'nun *Türk'e Doğru* kitabında yapmak istediği gibi, eskiyi bulmak isterken eskide kalışıdır. Bu, daha ziyade Hilmi Ziya Ülken'in İslâm Düşüncesi kitabında ve daha geniş bir sahada açıklamaya çalıştığı bir meselenin kendimize ait kısmının reel ve fakat sanatkârane izahına doğru gidiştir. Şair bizi, çocukluk hatıralarının aydınlattığı bir masala sürükler gibi kendimize doğru alıp götürüyor. Eseri baştanbaşa bir rüya çeşnisi idare etmektedir. Maziye masal ve rüya yolundan daha güzel ne ile gidilebilir. O, hakikatleri bize öğretmek istemiyor, duyurmaya çalışıyor.

Cahit Tanyol, Tanpınar'ın *Beş Şehir*'deki üslûbu hakkında da şunları söylüyor:

> *Beş Şehir*'de cümleler, sanki yıldız taşıyla işlenmiş diziler gibi, ruha mavilik ve ferahlık döküyor. Şair bu kitapta hayallerin zirvelerinden atlıyor; her hayal yeni bir hayalle tamamlanıyor. Yalnız evvelce bir yazımda da işaret ettiğim gibi, bu hayal bolluğu üslûba iğreti bir süs gibi eklenmemiştir. Buna daha fazla, bazı ruh hallerini ve bazı manzaraları içimizde inşa etmek zaruretinden gelen bir dil yaratmasıdır diyebiliriz.

Mustafa Şekip Tunç da *Beş Şehir*'in ilk baskısı hakkında bir değerlendirme

15 Cahit Tanyol, "Beş Şehir", *İstanbul*, Sayı 1, Ocak 1947, s. 53-55.

kaleme almıştır.[16] "Hakiki bir şairde nesir kudretinin yaratabileceği imkânları görmek isteyenler, Ahmed Haşim'in *Frankfurt Seyahatnamesi*'nden sonra Ahmed Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir*'inde sanat iradesinin yeni bir sürpriziyle karşılaşacak, Türk nesrine nadiren nasip olan taze bir zevkin vecdini duyacaklar," cümlesiyle başlayan yazısında, Mustafa Şekip de, Tanpınar'ın nesrindeki büyüden söz ediyor. Şiirle nesri birbirinden bütünüyle ayıranlara katılmayan Mustafa Şekip'e göre, "Bursa'da Zaman" şiirinin şairi, nazmın sınırlarını aşarak asıl yuvasını terk etmiş değildir; tam aksine şiir havasını müfekkiremize de yerleştirecek bir nesir yaratmıştır.

Büyük şairlerin aynı zamanda dilin sınırlarını en çok sezen büyük yazarlar olduğunu, onların şiirde gösterdikleri mucizeyi nesirde de gösterebileceklerini, ne var ki şairlerimiz bu imkânı denemedikleri için Türk nesrinin öksüz kaldığını düşünen Mustafa Şekip, okuyucularını şiiriyle olduğu kadar nesriyle de büyüleyen Tanpınar'ın aynı zamanda şiirle felsefeyi kaynaştırabilen bir yazar olduğu kanaatindedir. Türk düşünce hayatına kazandırılmasında kendisinin de ciddi bir rol oynadığı Bergson felsefesine atıfta bulunarak *Beş Şehir*'de anlatılanları şöyle yorumlamaktadır:

> İki yüz on yedi sahifesi içinde yaşayan, canlanan yalnız beş şehir olmuyor, bütün bir Türk tarihi, taşı toprağı, sesi, sözü, insanı ve abideleriyle bütün bir Anadolu şiirin büyüsüne tutuluyor; alıştığımız, bildiğimiz şekillerinden sıyrılarak asırların sindirdiği güzellik ve hakikatleriyle ayan oluyor. Müşahhas ve çaplı olarak birbirlerini tamamlayan unsurlar tek bir vücut hâlini aldıktan sonra bir oluş olarak akıp giderken hiçbir yerde kesilme, kopma, görülmüyor, bu tam sürek ve bütün bu devam tek bir hamle, bir *hayat hamlesi* hâlinde uzayıp gidiyor. Coğrafya tarihle, tarih coğrafya ile kaynaşıyor, Türk vatanının yaradılış, çöküş ve çöküşten sonra tekrar kalkınış ve daha ilerideki mev'ud ve mukadder oluş imkânları hep aynı hamlenin maddî engellere çarpmasından doğan geçici arızalar oluyor. Olmuş bitmiş namına bir şey tanınmıyor. Asıl gerçeği, hakikî mahiyeti arayan ve bunları ayânen görmeğe çalışan şiir ile felsefe sanki elele vermiş, birbirlerini tamamlayan bir işbirliğinin gıpta edilecek örneklerinden birini canlandırmış.

Beş Şehir hakkında yazılmış ilgi çekici yazılardan biri *Hareket* dergisinde yayımlanan Celalettin Tuğrul imzalı yazıdır. Bu yazı şöyle başlar:

> Bazen uzun bir yolun herhangi bir noktasında, hem de gölgesiz, ağaçsız bir noktasında oturup da hangi saatte geleceği belli olmayan candan bir misafiri veya bir akrabayı bekleyenler bilir.

16 "Beş Şehir", *Cumhuriyet*, 4 Mayıs 1947, s. 2.

> Günün her saati olduğundan fazla uzun, güneş mutlaka yakmak isteyen muzır bir varlık olur. Herkesin kervan kervan geçtiği bu yoldan sizin beklediğiniz bir türlü geçmez. Canınız sıkılır, içinizden kudurursunuz, ağlayacak olursunuz, hatta neredeyse bırakıp gitmek aklınıza gelir. Fakat biraz sonra birdenbire bu kasvetli aydınlık ortasında serin bir güneş cana yakınlığı, tatlı ve gerçek bir tebessüm hırsla gerilen sinirlerinizi gevşetir. Sizi beklediğinizle beraber kucak kucağa bir rüya âlemine götürür.
>
> İşte biz de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir*'ini tıpkı böyle bekledik. Babıali vitrinlerini dolduran her soydan kitap, kitapçık, büyük eser, küçük eser, şaheserler kervanından hiçbiri bizim beklediğimiz candan misafir veya akraba olmadı. Epeyce beklediğimiz bu yol kenarında biz de hayli yumruklarımızı sıktık; yakıcı öğle güneşi altında hayli zaman biz de, bu kuş uçmaz kervan geçmez çöl geçidini bekledik. Acaba gelmeyecek mi endişesiyle epeyce dolup boşaldık, kalkıp gidecek olduk, gidemedik.
>
> Nihayet beklediğimiz eser 1946 senesinde çıkıverdi.[17]

III

Beş Şehir'in *Ülkü* dergisi tarafından kaç adet basıldığını bilmiyoruz. Ne kadar basılmış olursa olsun, böyle bir kitabın ikinci baskısı için on dört yıl beklenmesi kültür hayatımız için doğrusu utanç vericidir. Bedrettin Tuncel'e yazdığı 4 Şubat 1950 tarihli mektubunda *Beş Şehir*'den kaç nüsha kaldığını, İstanbul'da yeni baskısını yaptırıp yaptıramayacağını soran ve belli ki eseri beklediği ilgiyi görmediği için çok üzülen Tanpınar, *1 Teşrinisani 1959 tarihli günlük notlarında da Mehmet Ali Cimcoz'la Sabahattin Eyüboğlu'na Eflatun'dan çevirdikleri* Devlet *dolayısıyla TDK Ödülü verildiğini belirttikten sonra,* XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin başındaki mukaddimenin yahut* Beş Şehir*'in ödüle değer görülmemiş olması dolayısıyla kırgınlığını ifade ediyor.*

Beş Şehir*'in ikinci baskısının* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'nın danışmanı olan Hasan Âli Yücel'in himmetiyle mümkün olduğunu da kaydetmekte fayda vardır. Tanpınar, Yücel'e gönderdiği 31 Aralık 1957 tarihli mektupta "*Beş Şehir*'e alâkana teşekkür ederim," diyor, tashih ve ikmalinin bitmek üzere olduğunu, fakat araya başka bir makale girdiği için tamamlayamadığını belirterek Eflâkî'yi tavsiye ettiği için de teşekkür ediyor. Bu da onun o günlerde *Beş Şehir*'in birinci baskısında kısa bir metin olan Konya bölümü üzerinde çalıştığını ve Mevlânâ hakkında yazacaklarını tasarladığını göstermektedir. Mektubuna "*Beş Şehir*'i sana gelecek ayın on beşine

17 Celalettin Tuğrul, "Beş Şehir", *Hareket*, Sayı 5, Temmuz 1947, s. 511.

doğru göndereceğimi sanıyorum. Bu şekli ile daha iyi olacak. Hiç olmazsa böyle umuyorum," diye devam eden Tanpınar, lodosun yalancı baharıyla güzelleşen İstanbul'da çalışmanın zorluğundan da yakınıyor.[18] Bedrettin Tuncel'e gönderdiği 21 Ekim 1957 tarihli mektuptan da bir ara "İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız" ve "Bursa'nın Daveti" başlıklı yazılarını *Beş Şehir*'e eklemek istediğini anlıyoruz.[19]

Tanpınar, Yücel'e yazdığı 27 Mart 1958 tarihli mektubunda, "Dün akşam *Yaşadığım Gibi*'yi de postaya verdim," dediğine göre, *Beş Şehir*'i basılması için bu tarihten kısa bir süre önce göndermiş olmalıdır. Ancak şu cümlelerinden kitabı belki de söz verdiği için tamamlamadan gönderdiği anlaşılıyor: "*Beş Şehir*'in sonuna da birkaç not ilave edeceğim, hazırlıyorum. Ta ki okuyucu boşlukta kalmasın. Bilhassa Konya ve Mevlânâ buna muhtaç. Bunlar tab'ı esnasında yapılabilir."[20] 4 Nisan 1958 tarihli mektubunda da *Beş Şehir* için küçük bir defter tuttuğunu ve eksiklikleri, eseri daha iyi bir şekle sokabilmek için düşündüklerini bu deftere yazdığını söyledikten sonra, "Bunlar tabii işkal etmeden, belki de tab'ından evvel yapılabilecek küçük şeyler. Teferruat. İyi bir matbaa olursa bu iş çok kolay olur," diye devam ediyor.[21] Bu da eserin basılmasını kendisinin geciktirdiği anlamına gelmektedir. Sonunda gönderdiği metnin dizilip kendisine ulaştırıldığını ve tashih etmeye başladığını 1960 tarihli günlük notlarından anlıyoruz. Mesela *Beş Şehir*'i nasıl yazdığına dair ipuçları da taşıyan 28 Ağustos Pazar tarihli notlarında diyor ki:

> *Bugün evden çıkmadım. Beş Şehir'in tashihlerini yaptım. Asıl milliyetçi Yahya Kemal ile benim. Hiçbir şeyi inkâr etmiyorum. Her şeyi ve bütün tarihi yaşıyorum. Yalnız kitap daha mükemmel, daha planlı olabilirdi. Çok şişkin cümleler, indî mülâhazalar ve tekrarlar var. Bazı şeyleri ise büsbütün unutmuşum. Yahut böyle görecekler. Çünkü hakikatte kendimi en fazla zorlayarak yazdığım kitaptır. Sayfa sayfa, hatta cümle cümle bulmaya, aramaya mecbur kaldım. Beş Şehir mutlak kısırlıkla mutlak yazmak hevesinin mahsulüdür. Kırk yaşından sonra yazıya başlamak... Hemen her cümle bir edat ve zarfla başlıyor. Feci, çirkin, hatta iğrenç...*[22]

Tanpınar, Adalet-Mehmet Ali Cimcoz çiftiyle Tarık Temel'e gönderdiği Eylül 1960 tarihli mektuplarda da *Beş Şehir*'i tashih etmekte olduğundan söz

18 *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, haz., Canan Yücel Eronat, İstanbul: YKY, 1997, s. 13-15.

19 *Bedrettin Tuncel'e Mektuplar*, haz., Alpay Kabacalı, İstanbul: YKY, 1995, s. 53.

20 *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, s. 16.

21 *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, s. 16.

22 *Günlüklerin Işığında*, s. 201.

ediyor. Bu mektuplardan ayrıca mukaddimenin henüz yazılmadığını anlıyoruz.[23] Kardeşi Kenan Tanpınar'a Ankara'dan yazdığı tarihsiz mektupta ise son tashihleri yapıp "basıla"sını vermiş olmasına rağmen dolmakalemini kaybettiği için mukaddimeyi henüz yazamadığını söylüyor:

> Felâket tarafı şu ki, dolmakalemi kaybettim. Aramadığım, başvurmadığım yer kalmadı, bulamadım. Bu da seyahatin ceremesi olacak. Bu yüzden çalışamıyorum. Sana ve Tarık'a mektup yazamamamın bir sebebi de bu. Kurşunkaleme alışamadım. Eğer yarın da bulunmazsa bir kalem satın alacağım. Çünkü *Beş Şehir*'e mukaddime yazılacak.[24]

Dolmakalemini kaybetmiş olmanın Tanpınar için gerçekten küçük bir felaket olduğu Tarık Temel'e yazdığı 20 Eylül 1960 tarihli mektuptan da anlaşılıyor. Yeni bir kalem satın alacaktır almasına, fakat harcırahı ödenirse... "Yarın harcırah alırsam bir kalem satın alacağım. Belki yazı yazabilirim, daha doğrusu *Beş Şehir*'in mukaddimesini."[25]

20 Eylül'de henüz mukaddime yazılmış olmadığına göre, *Beş Şehir*, baskıya Ekim veya Kasım'da verilmiş olmalıdır. O zaman Hasan Âli Yücel'e yazılmış 1 Temmuz 1960 tarihli mektubu açıklamak zorlaşıyor. Çünkü bu mektuptan *Beş Şehir*'in basılmış olduğunu anlıyoruz.[26] Müellif hakkı olarak kendisine verilen nüshalar bitmiş, bu yüzden gazetelere gönderemediği gibi bazı arkadaşlarına da imzalayamamıştır. Üstelik nedense İstanbul'a gönderilmediği için kitapçılarda bulunamamaktadır. Bu sebeple otuz kitap daha isteyen Tanpınar'ın müsveddeleri arasında bulunan bu mektup, *Tanpınar'ın Mektupları* adlı kitabın ilk baskılarında 1 Temmuz 1961 tarihiyle yer almıştı.[27] Ancak Hasan Âli Yücel'in 26 Şubat 1961 tarihinde öldüğü düşünülecek olursa bu tarihin yanlış olduğu anlaşılır. Nitekim Canan Yücel Eronat, babasına Tanpınar'ın gönderdiği mektupları bir araya getirdiği kitaba bu mektubu da almış ve tarihin yanlışlığına dikkatimizi çekmiştir.[28] *Beş Şehir* basıldıktan sonra ve hiç şüphesiz Hasan Âli Yücel henüz hayattayken yazılan ve dalgınlıkla tepesine yanlış bir tarih atılan bu mektup, belki de ölüm haberi gelince postaya verilememişti.

23 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 195, 222.

24 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 313.

25 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 222.

26 Tanpınar, Bedrettin Tuncel'e yazdığı 21 Kasım 1960 tarihli mektubunda da *Beş Şehir*'in çıktığını belirttikten sonra şöyle diyor: "Belvü Palas'a senin namına bir kitap koyduğumu sanıyorum. Geldi mi eline? Almadınsa derhal göndereyim. O kitabın yazılışında senin büyük teşvik ve dostluk payın vardır. Eğer o zamanki halet-i ruhiyeme ihanet olmasaydı, sana ithaf ederdim." Bkz., *Bedrettin Tuncel'e Mektuplar*, s. 84.

27 *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 275-276.

28 *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, s. 37.

IV

Tanpınar sonunda bir dolmakalem satın almayı başarmış olmalı ki, mukaddimeyi de yazar ve kitap ilk baskında olduğu gibi cep kitapları boyunda ve tabii daha itinalı bir şekilde basılır. Ne var ki, bu baskı ilk baskı kadar bile ses getirmeyecektir. *1 Haziran 1961 tarihli günlük notlarındaki şu cümle yaşadığı derin hayal kırıklığını ifade etmektedir:*

> *Beş Şehir'le, okunmayan, bahsedilmeyen Beş Şehir'le bütün o hikâyeler, romanlarla Türk edebiyatının bütün bir tarafıyım. Bu eserlerden memnun muyum? Orası başka. Fakat Abdullah Efendinin Rüyaları bilhassa birinci hikâye böyle tenkitsiz mi geçecekti? Huzur ki okuyanların hepsi sevdiler, üç makale ile, Yaz Yağmuru hiçbir akissiz mi geçecekti?*[29]

1940'larda hümanist kültür politikasının uygulanması ve Tanpınar'ın yakın çevresi tarafından bu politikanın hararetle benimsenmiş olması yüzünden görmezden gelinen *Beş Şehir*, 1950'lerde ve 1960'larda da Köy Enstitülü "sosyalist gerçekçi" yazarların soğuk savaş şartlarından aldıkları güçle edebiyat ortamını kuşatmaları ve yarattıkları ağır baskı sebebiyle fark edilmemişti. Dili ve muhtevasıyla bu yılların hâkim edebî eğilimlerine ters düşen, ancak bazı zevkleri ve yaşama alışkanlıklarıyla bu eğilimlerin temsilcileriyle ahbaplık etmek zorunda kalan Tanpınar, *11 Kânunusani 1962 tarihinde, yani ölümünden on üç gün önce yazdığı son notlarındaki şu cümleleriyle* hem bu arada kalmışlığın yarattığı sıkıntıyı, hem de *niçin okunmadığı hususundaki kanaatlerini özetlemiş gibidir:*

> *Gariptir ki eserimi sathî okuyorlar ve her iki taraf da ona göre hüküm veriyorlar. Sağcılara göre ben angajmanlarım –Huzur ve Beş Şehir– hilafında sola kayıyorum, solu tutuyorum. Solculara göre ise ezandan, Türk musikisinden, kendi tarihimizden bahsettiğim için ırkçıların değilse bile, sağcıların safındayım.*[30]

Görebildiğim kadarıyla, Beş Şehir'in ikinci baskısı hakkında *Vatan* gazetesinde Behçet Kemal Çağlar ve Tahir Alangu tarafından birer yazı yazılmıştır, o kadar. Behçet Kemal, Sivas, Samsun, Merzifon ve Amasya'yı görmek için çıktığı seyahatte yanına Tanpınar'ın *Beş Şehir*'ini aldığını, Sivas'ta Konya'yı, Amasya'da Bursa'yı okurken Türk şehrine ve Türk insanına bağlılığının bir kat arttığını belirttikten sonra, çetrefil Türkçesiyle, gazetelerimizin Anadolu şehirlerinden çok az söz açtığını, hâlbuki Türklüğün nabzını ancak bu şehirlerde tutmanın mümkün olduğunu söylüyor. Bazı cümlelerinde punduna getirip Osmanlı'yı tokatlamayı da ihmal etmeyen Behçet Kemal'e

29 *Günlüklerin Işığında*, s. 290.

30 *Günlüklerin Işığında*, s. 322.

göre, *Beş Şehir*, "buzlu cam ardında yanan bir ışık gibi, bize Anadolu'nun beş şehri içinde bütün memleketi, iç hayatı ile, mahsus donuk, mahsus yarım ve alaca, daha çok dikkati çekecek ve gönül gözünü yormayacak şekilde aydınlatıyor."[31]

Tahir Alangu da "Ne zamandır aranan bir kitaptı," diye başlayıp Tanpınar'ın yazarlığını şairliğinden üstün tuttuğunu vurgulayarak devam ettiği yazısında, üslûbun lezzetiyle beş şehrin yeniden var olduğunu söylüyor. Alangu'ya göre, "benzerlerini batılı yazarlarda imrenerek okuduğumuz" kroniklerden hiç de aşağı kalır tarafı olmayan *Beş Şehir*, "zengin maceralarile romanlık hayatlarını sürdüren şehirlerimizi anlatmanın çetin zorluklarını aşarak bize verimli ve yeni bir sanat yolunun kapılarını" açmıştır. Alangu, kendisinden hiç beklenmeyecek savrukluktaki yazısını şu bozuk cümleyle tamamlıyor: "Erzurum'un bir hamal kahvesinde, lâmba ışığı altında, tecvitli bir Türkçeyle Battal Gazi kitabı okuyan hoca ve dinleyicileri üzerine anlattıkları, bir ağaç gibi büyüyen o çevrenin duygulu havasını kitaba geçirip bize ulaştırabilecek soydan yazarlar, değil bizde, batıda bile parmakla gösterilmeli."[32]

Sadece *Beş Şehir* değil bütün eserleri derin bir ilgisizlik ve sessizlikle karşılanan Tanpınar, 4 Mart 1961 tarihli günlüğünde, etrafındaki sükût halkasının "adeta bir suikast mahiyetiyle" devam ettiğini yazmıştı. Bu suikasti düzenleyen sanat ve edebiyat çevresini Babil Kulesi'ne benzetiyor, bir türlü kopamadığı bu çevrede kendisini adeta bir iğneli fıçının içinde hissediyordu.[33] Ahmet Kutsi Tecer, bir yazısında, 1961 yılı sonlarında vitrinlere konulan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hakkında bir iki yazı çıktığına ve birkaç hafta sonra "Siyah Atlar"la dönülmez sefere çıkan aziz dostunun sadece şairliğinden söz edilerek romancılığının unutulduğuna dikkati çeker.[34]

Aslında Tanpınar hem kendi değerinin, hem de en yakın dostları tarafından bile fazla ciddiye alınmadığının farkındaydı. Günlüklerinde Türkçeyi, hece veznini ve Türk tarzı duyuşu daha ilerilere götürmek istediğini söyledikten sonra, yapacağı çok iş olduğunu ifade ederek şöyle yakınıyordu: "Varsın sussunlar, varsın okumasınlar, beğenmesinler, hayatlarına getirdiğim şeyin farkında olmadan, satıhtan beni tanısınlar, 'Bursa' şiirimle iktifa etsinler. Varsın en aptal şiirleri okusun(lar), gazeteler bana boykot yapsın. Ben yine işime devam edeceğim."[35]

31 Behçet Kemal Çağlar, "Beş Şehir", *Vatan*, 14 Mart 1961, s. 2.

32 Tahir Alangu, "Beş Şehir", *Vatan*, 4 Nisan 1961, s. 2.

33 *Günlüklerin Işığında*, s. 292.

34 Ahmet Kutsi Tecer, "Bir Yıl Sonra Ahmet Hamdi Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1963, s. 2.

35 *Günlüklerin Işığında*, s. 291.

Tanpınar'ın, günlüklerinde uğradığı sükût suikastinin başlıca müsebbibi olarak "Sa" kısaltmasıyla zikrettiği şahıs, büyük ihtimalle Sabahattin Eyüboğlu'ydu.[36] 4 Mart 1961 tarihli günlük notlarında, onun kendisini moderni sevmemekle ve on dokuzuncu asırda kalmakla suçladığından yakınır.[37]

Sabahattin Eyüboğlu'nun Tanpınar hakkındaki tek yazısı, ölümünden sonra kaleme aldığı, bir yönüyle hesaplaşma niteliği taşıyan uzun yazıdır.[38] Eyüboğlu, bazı dikkate değer tespitlerin bulunduğu bu yazısında Tanpınar'ın Proust'u sevip –1950'lerde ve daha sonra özellikle solcu Türk aydınlarınca da hayranlıkla okunan– Sartre'ı yadırgamasını, yeni kelimelere de bir türlü ısınamamış olmasını zaman anlayışına bağlıyor. "Bununla beraber," diyor,

> Tanpınar'ın şiirinde bir geçmiş zaman özlemi de bulamazsınız. Aradığı şey eski günler, yitirilmiş cennetler değil, bugün yaşadığı ânın zaman yüklü olmasıdır. Bu bakımdan Yahya Kemal'den ayrılıp Ahmet Haşim'le uzlaşır. Bir kuyumcu titizliğiyle silip parlattığı anılarında yakınan, vahlanan bir lirizm değil, bir sır çözme kaygısı, bir alşimist çabası var gibidir. Eski kelimelere bağlılığı da, eski dünyamıza bağlılığından değil, bu kelimeleri birer zaman kırıntısı olarak görmesindendi.

Tanpınar, hiç şüphesiz yitik bir cennet arayışında değildi; bunu *Beş Şehir*'de, İstanbul bölümünün sonlarında kendisi de ifade etmiştir. O, Bergsoncu bir anlayışla, yaşadığı anın içinde bütün bir geçmişi hissetmek istiyor, açıkçası hafızaya önem veriyordu. Kelimelerin de hafızası vardır; bu bakımdan Türkçenin acımasızca budanmasını başından itibaren tasvip etmemiş, bu yüzden en yakın dostlarından biri olan Nurullah Ataç'la arası açılmıştı. Tanpınar'ın bütün eserleri, aynı zamanda tarih boyunca kazandığı bütün zenginlikleri koruyan yeni bir Türkçe inşa etme gayreti olarak okunabilir. *Beş Şehir*'de bu gayret hemen fark edilmektedir.

Tanpınar'ın bugüne ulaşmasını sağlayanlar Edebiyat Fakültesi'ndeki asistanları ve öğrencileri oldu. *Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*'nin 31 Aralık 1962 tarihli 12. sayısı ağırlıklı olarak ona ayrılmıştı.[39] Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* isimli kitabı ertesi yıl aynı fakültenin yayınları arasında çıktı. Birol Emil, hocasının fikir ve sanat yazılarını, Zeynep Kerman ise edebiyat üzerine makaleleriyle mektuplarını toplamaya

36 *Günlüklerin Işığında*, s. 292.

37 *Günlüklerin Işığında*, s. 253.

38 Sabahattin Eyüboğlu, "Tanpınar'da Zaman", *Yeni Ufuklar*, Sayı 130, Mart 1963, s. 1-5.

39 Bu özel sayıda şu yazılara yer verilmiştir: Ömer Faruk Akün, "Ahmet Hamdi Tanpınar"; Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: Huzur"; Ahmet Caferoğlu, "Filolog Gözü ile *Beş Şehir*'deki Kelime Üslûbu"; Birol Emil, "Tanpınar'ın Eserlerinde Adları Geçen Garblı San'at ve Fikir Adamları".

başlamıştı. Bu çalışmaların sonucunda *Edebiyat Üzerine Makaleler* 1969, *Yaşadığım Gibi* ise 1970 yılında yayımlandı. Milli Eğitim Bakanlığı da 1969 yılında 1000 Temel Eser'in beşinci kitabı olarak *Beş Şehir*'in üçüncü baskısını gerçekleştirmişti. *Huzur* romanının ikinci baskısı ise, hükümet değişikliği sonucunda 1000 Temel Eser serisinin yayın durdurulunca *Tercüman* gazetesinin 1973 yılında başlattığı 1001 Temel Eser serisinin ikinci kitabı olarak çıktı. Ne var ki soğuk savaş şartları bütün ağırlığıyla hüküm sürdüğü için edebiyat dünyasında bu yayınlar da fark edilmemişti. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün tozlanmış nüshaları kitapçı raflarında 1970'lerin ortalarında hâlâ alıcı bekliyordu.

Sessizlik, sosyalist bir entelektüel olan Selahattin Hilav'ın 1973 yılında *Yeni Ortam* gazetesinde çıkan "Tanpınar Üzerine Notlar"ı[40] ve Hilmi Yavuz'un *Yeni A* dergisinde bu yazılara cevap niteliği taşıyan "Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi"[41] başlıklı eleştirisiyle bozuldu. Aslında çok tuhaf bir durumdu bu; sanki birisi düğmeye basmış, birden herkes Tanpınar okumaya başlamıştı; Tanpınar üzerinde konuşmak artık bir çeşit modaydı. Günlüklerinde, "Bir gün elbette bana döneceklerdir. Fakat ne zaman?"[42] diyen Tanpınar, sağlığına biraz dikkat etmiş olsaydı, o zamanın geldiğini görebilecekti.[43]

V

Beş Şehir, 1969 yılında yapılan üçüncü baskısından sonra defalarca basıldı, okundu ve okutuldu. Fatih Andı'nın *Ülkü* dergisinde yayımlanan metinlerle 1946 ve 1960 baskılarını karşılaştırarak Tanpınar'ın yaptığı değişiklikleri, ilave ve çıkarmaları tespit ettiği "eleştirel basım" önemli bir yayındır.[44] Fakat bugüne kadar hiç kimsenin aklına *Beş Şehir*'de anlatılanları tahkik etmek gelmemişti. Ben, sadece *Beş Şehir*'in değil, bütün eserlerinin yeniden dikkatle okunması, kullandığı kaynakların kontrol edilmesi gerektiğini günlükleri yayımlandıktan sonra düşünmeye başlamıştım.

Tanpınar, bilindiği gibi, *Beş Şehir*'in Bursa bölümünde erguvanlardan bah-

40 *Yeni Ortam*, 31 Mart – 9 Nisan 1973.

41 *Yeni A*, Sayı 14, Mayıs 1973.

42 *Günlüklerin Işığında*, s. 253.

43 *Beş Şehir*, TRT'nin bir belgeseline de konu oldu. Yapımcılığını Tülay Bostancı'nın, yönetmenliğini Süleyman Baydili'nin üstlendiği, 30'ar dakikalık beş bölümden oluşan belgesel, Eylül 1990'da yayımlanmıştı. Ahmet Turan Alkan da Sivas'ı anlattığı kitabına *Altıncı Şehir* ismini vermiştir. Alkan, ilk baskısı 1992 yılında yapılan kitabının önsözünde, Tanpınar'ı şehir şehir gezdiren, fakat nedense Sivas'a göndermeyen Maarif Vekâleti'ne intizar eder.

44 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, haz., Fatih Andı, İstanbul: YKY, 2000. Bu baskıda, *Beş Şehir*'deki dört şehrin *Ülkü* mecmuasında yayımlanan ilk şekilleri de yer almaktadır.

sederken Manavkadı Camii'nin yıkık duvarları arasından fırlayan erguvan ağacını kendisine gösterdikleri günden beri her bahar bir kerecik olsun ziyarete gittiğinden söz eder. 30 Mart'ı 31 Mart'a bağlayan gece yazdığı günlük notlarını okuyunca,[45] bu camiyi –belki de Yahya Kemal'le yaptıkları İstanbul gezileri sırasında– gençliğinde ve sadece bir kere ziyaret ettiğini, hafızasında kalanlardan hareketle olmayan bir manzara inşa ettiğini fark etmiş, 2010 yılında düzenlenen "Dünyada ve Türkiye'de Tanpınar Zamanı" başlıklı sempozyum için hazırladığım bildiride Tanpınar hayranlarının dikkatini bu konuya ve başka hafıza yanılmalarına çekmiştim.[46] *Beş Şehir*'in özel bir baskısını gerçekleştirmeye karar veren Dergâh Yayınları'nın teklifi üzerine, bu işe daha dikkatli bir şekilde eğilmeye karar verdim ve her okuyuşta ayrı bir tad aldığım bu eseri derin bir dikkatle yeniden okudum. Hem eserden genç kuşakların daha fazla yararlanabilmesi için açıklama notları hazırladım, hem de düzeltilmesi gereken bilgilere işaret ederek doğrularını gösterdim.

Notlarda işaret ettiğim bilgi hatalarının ve hafıza yanılmalarının eserin edebî kıymetine zerrece halel getirmediğini özellikle vurgulamak isterim. Tanpınar'ın eserlerini verdiği yıllarda kaynaklara ulaşmak ve bilgileri tahkik etmek şimdiki kadar kolay değildi. Bugün mesela onun zikrettiği seyahatname gibi yabancı kaynaklara internet yoluyla kolayca ulaşabiliyor, kelime taraması bile yapabiliyorsunuz. *Beş Şehir*'de bizi büyüleyen, ansiklopedik bilgiler değil, Tanpınar'ın üslûbu, herhangi biri kullandığında moloz yığınına dönüşebilecek bilgileri şahsîleştirerek kendi "masal"ını yaratma başarısıdır.

Tanpınar, bana öyle geliyor ki, ilgilendiği hadisenin veya seyrettiği manzaranın gerçekliğiyle pek fazla alâkadar değildi; başkalarının belki de hiç fark edemeyecekleri küçücük ayrıntılardan yepyeni gerçeklikler inşa ediyordu. Gerçeklikler dedim, ama siz bunu masallar diye anlayabilirsiniz. Sadece eserlerinde değil, günlüklerinde de bu masallaştırma eğilimi açık bir şekilde görülür. Bir yerde, Sabahattin Eyüboğlu'nun Mehmet Ali'lere "bütün bir balon salkımı" ile geldiğini söyledikten sonra eklediği cümle, onun sadece estetiğini değil, hayata bakışını da vermektedir: "Sanki kucak dolusu rüya ile içeriye girdi."[47]

Tanpınar hep "kucak dolu rüya"nın peşindedeydi; uyanık gördüğü rüya, gerçeği belirsizleştirerek önemsiz hâle getiriyordu. Esasen onda bizi büyüleyen budur; bu büyünün etkisiyle söylediklerinin önünü arkasını pek

45 *Günlüklerin Işığında*, s. 265.

46 Bkz. "Tanpınar'ın Metinleri Üzerine Bazı Dikkatler", *Ahmet Hamdi Tanpınar: Tanpınar Zamanı, Son Bakışlar*, haz., Handan İnci, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012, s. 77-84.

47 *Günlüklerin Işığında*, s. 262.

kurcalamayız. Gördüğünü değil, görmek istediğini anlatan Tanpınar, eşyaya ve manzaraya bir "masal" elbisesi giydirerek içinde yaşayabileceği bir iklim –buna rüya atmosferi de diyebilirsiniz– yaratır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki şu cümleleri, onu daha iyi anlayabilmek için bir anahtar olarak kullanabilirsiniz: "Hayır, o maziyi düzeltmekle, hatta güzelleştirmekle meşguldü. Neden olmasın sanki, kendimize daima yaşanacak iklim yaratmaktan başka ne yaparız? Hâl denen keskin bıçak sırtında oturamayacağımıza göre..."[48]

Beş Şehir'de Ankara, Erzurum, Konya, Bursa ve İstanbul'u adeta hayal dünyasında yeniden inşa ederek kendisine "yaşanacak bir iklim" yaratan Tanpınar'ın yorumları artık bu şehirlerin uzviyetine mal olmuştur.

KAYNAKÇA

Adıvar, Halide Edib. "Beş Şehir" *Akşam*. 12 Aralık 1946.

Alangu, Tahir. "Beş Şehir". *Vatan*. 4 Nisan 1961.

Andı, Fatih. "Beş Şehir'in Beyoğlu'su". *Kaşgar*. Sayı 16, Temmuz 2000: 59-67.

Armağan, Mustafa. "Tanpınar'ın Tılsımlı Aynasında Şehirler". *Hece*. Sayı 61, Ocak 2002: 120-125.

Caferoğlu, Ahmet. "Filolog Gözü İle Beş Şehir'deki Kelime Üslûbu". *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Cilt XII, 31 Aralık 1962, İstanbul 1963: 87-96.

Çağdaş, Hami. "Tanpınar'da Bursa ve Eyüboğlu". *Hürriyet Gösteri*. Sayı 63, Şubat 1987: 70-73.

Çağlar, Behçet Kemal. "Beş Şehir". *Vatan*. 14 Mart 1961.

Çavuşoğlu, Mehmet. "Beş Şehir'i Okurken". *Diriliş*. Sayı 3, Aralık 1969: 19-25.

Enginün, İnci. "Sanatçı ve Deprem". *Araştırmalar ve Belgeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.

Eronat, Canan Yücel. *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*. İstanbul: YKY, 1997.

_____, (haz.), *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*. İstanbul: YKY, 1997.

Göçgün, Önder. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Beş Şehir'de Erzurum". *Türk Edebiyatı*. Sayı 119, Eylül 1983: 51-52

Kabacalı, Alpay (haz.). *Bedrettin Tuncel'e Mektuplar*. İstanbul: YKY, 1995.

Kaplan, Mehmet. "Bursa'da Zaman Şiiri Hakkında". *İstanbul*. Sayı 3, 1 İkincikânun 1944: 4-5, 14.

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi

48 *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 301.

Yayınları, 1963.

Okay, Orhan. "Beş Şehir", *DİA*, V, (t.y.): 547-548.

_____, "Ölümünün 25. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar: Hayatın Batısından Şiirin Doğusuna". *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1990.

Sınar, Alev. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Bursa". *Türk Dili*. Sayı 566, Şubat 1999: 115-125.

Tanyol, Cahit. "Beş Şehir". *İstanbul*. Sayı 1, Ocak 1947: 53-55.

Tuğrul, Celâlettin. "Beş Şehir". *Hareket*. Sayı 5, Temmuz 1947: 511.

Tunç, Mustafa Şekip. "Beş Şehir". *Cumhuriyet*. 4 Mayıs 1947: 2.

Türinay, Necmettin. "Beş Şehir". *Hisar*. Sayı 156 (231), Aralık 1976: 29.

Yetiş, Kazım. "Beş Şehir'de Tarihî Muhteva". *Türk Dünyası Tarih Dergisi*. Sayı 18, Haziran 1988: 24-27.

Tanpınar'ın Şehirleri: Paris ve Beş Şehir

Uğur Tanyeli
Prof. Dr., İstinye Üniversitesi, Güzel Sanatlar,
Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Giriş

Avrupa'yı doğrudan gözlemlemeye başladığından, yaklaşık Tanzimat'tan beri[1] Osmanlı/Türk entelijensiyası kentsel çevreyi iki farklı kavrayış çerçevesinde görür ve değerlendirir. Avrupa kentlerine Türkiye'dekilere uygulanandan farklı ölçüt ve yaklaşımlarla bakılır. Çok kaba bir değerlendirmeyle Avrupa'ya fiziksel çevre bağlamında beğenmek için, Türkiye'ye beğenmemek için yaklaşılır. Halit Ziya Uşaklıgil bunu yaklaşık şöyle açıklar: Yurt içi gezilerimden evime bir kırıklıkla, ıstırapla, Avrupa'dansa kıskançlığın verdiği bir mutsuzlukla dönerim[2]. Herkes Halit Ziya kadar doğru sözlü değildir, ama onun bu ifadesi yüzyılı aşkın süre için genellenebilir bir yargıdır.

Avrupa kentsel ortamı düzen ve işlerliğiyle takdir edilir, ama bazı özellikler görülür, bazıları görülmez. Örneğin, gezginler Avrupa metropollerindeki yoksulluk, eşitsizlik, toplumsal gerilimler gibi gerçeklerle hemen hiç ilgilenmezler, hatta farkına da varmazlar. Bir işçi semtini, varoşu, kentin üretim bölgelerini merak eden biriyle karşılaşılmaz. Gözlemledikleri kadınlar ve davranışları onları erken 18. yüzyıldan, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'den beri şaşırtır[3], ama erkekler için bu söz konusu olmaz. Doğal kentsel elemanlara, park ve kent ormanlarına, inşai elemanlara bakıldığından farklı yaklaşılır.

1 "Avrupa'yı doğrudan gözlemlemek" ifadesinden kastedilen, Avrupa ile daha önceki karşılaşmaların gezme-görme amacına yönelik olmamasıdır. Öncekiler elçilik, esaret, savaş gibi gerekçelerle yapılan yolculuklardı. Gezi değillerdi. Onların ayrıca değerlendirilmeleri gerekir.

2 Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, haz., Abdullah Uçman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 505.

3 Yirmisekiz Mehmet Çelebi, *Bin Yüz Otuz İki Tarihinde Devlet-i Aliye-i Osmaniye Tarafından İlçilik ile Fransaya Azimet İtmiş Olan Mehmed Efendinin Seyahatnamesidir*, İstanbul: 1289, örneğin s. 48-49.

En ilginci, özellikle Erken Cumhuriyet'te, pek çok mekânı merak etmeyenler çoğu zaman hayvanat bahçelerini ziyaret etmiştir. Sadece bu hayvanat bahçesi ilgisi bile Türkiye'nin değişim sürecinin araştırılmaya değer başlıklarından birini oluşturur. Osmanlı/Türk entelijansiyasının antroposen iktidar tahayyülünü yeni inşa etmekte olduğunu akla getirir. Doğaya ve doğal varlıklara egemen olma, hükmetme idealini kurmakta olan yeni metropol insanlarının bu ideali Avrupa metropollerindeki hayvan mekânları aracılığıyla deneyimlemeye başladığı düşünülebilir.

Fiziksel çevreden söz edildiğindeyse hemen daima geometrik bir disiplinle kurulmuş mekânlar anlatılmaya değer bulunmuştur. Spontane oluşmuş, ortogonal geometrisi olmayan, tarihsel kent mekânlarından konuşulmaz. Osmanlı/Türk gezgini 20. yüzyılın sonlarına kadar yurt dışına çıktığında pitoresk bir mekânsallık değil, düzen ve disiplin görür. Belli ki, kendi ülkesinde de aynını görmek ister. Diğer yandan da aynı yaklaşımları "pitoresk"in burada inşa edilmemiş[4] ve hatta ülkeye ithal de edilmemiş bir kavram olduğunu ortaya koyar. Tanpınar da bu genel yargıda bir istisna oluşturmaz.

Bir başka genel denebilecek yaklaşım da Avrupa kentlerini gezenlerin bir gezi rehber kitabı pasajı yazar gibi konuşmalarıdır. Yazdıkları metinler kişisel izlenim ve deneyimlerinden fazla, gezdikleri yere ilişkin malumatla doludur. Örneğin, hacimleriyle dikkat çeken iki kitap, Ahmet Mithat'ın *Avrupa'da Bir Cevelan*'ı[5] ile Ahmet İhsan'ın *Avrupa'da Ne Gördüm*'ü[6] o gezginlerin gerçek yaşanmışlıklarını kısaca anlatır ve uzun pasajlar hâlinde ansiklopedik ve turistik bilgi verirler. Daha açık bir deyişle, çoğu seyahatnamede gözlemciler kendi alan gözlemlerini yazmaktan fazla, tarihsel ve fiziksel çevreyi okuduklarından aktarırlar. O kadar ki, bazı metinlerde seyahatname yazarının anlattığı yeri gerçekten gördüğüne bile emin olmak zordur. Seyahatname İstanbul'da otururken *Baedeker* rehberlerinden[7] aktarımlarla yazılmış gibidir. Hatta belki de bazıları öyle yazılmıştır.[8] Tanpınar metinle-

4 Pitoreskin Avrupa'daki kökenine ilişkin hala yararlı öncü bir çalışma: Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, Londra: Routledge Press, 1. Bas., 2020, 1967.

5 Ahmed Mithat Efendi, *Avrupada Bir Cevelan*, İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası, 1890. Yeni yazıyla baskı: Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan*, haz., Arzu Pala, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

6 Ahmed İhsan, *Avrupa'da Ne Gördüm*, İstanbul: Alem Matbaası, 1307. Yeni baskısı: *Avrupa'da Ne Gördüm, Tuna'da Bir Hafta*, Çeviriyazı: Alain Servante ve Fahriye Gündoğdu, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007.

7 Türkiye'de bu amaçla çok yaygın biçimde İngiliz *Murray* değil, *Baedeker* (Fransızca basımlar) rehberleri kullanılmış olmalıdır. Bugün bile İstanbul sahaflarına çok sayıda geç 19. ve erken 20. yüzyıl *Baedeker* baskıları düşer. Dönemin Türk gezginleri İngilizce ve Almancayı çok ender olarak okurlar.

8 Örneğin Ahmed İhsan'ın *Asya-i Şarkîye Seyahat*'i böyledir. Yazar doğu Asya'ya hiç git-

rindeyse bu tür ansiklopedik malumat yoktur, ama *Beş Şehir*'in önemli ölçüde tarihsel ve kitabi denebilecek bilgi aktarımlarıyla yüklü olduğu görülür.

Tanpınar'da rastlanmayan, fakat çok yaygın bir diğer eğilim de kentsel çevre gözlemlerinin hemen daima genel toplumsal ve ülkesel çevre saptamaları, yorumları şeklinde oluşudur. Belirli bir alan veya olguya yönelik bir fiziksel ve mimari değerlendirme ya da noktasal saptamalar çok ender görülür. Anlatılanlar hemen daima Avrupalılara, Batılılara, uluslara yönelik genellemelerdir. Roma, Berlin, Paris ya da onların bazı kesimleri değil, İtalya, Almanya, Fransa ve İtalyanlar, Almanlar, Fransızlar anlatılır.

Gezginin kentsel ortamda gördüklerini anlatışı öznelleşmediği gibi, görselleştirişi de benzer bir özelleşmemişlik ve özgülleşmemişlik yaklaşımıyla olur. Örneğin, hiçbir Geç Osmanlı dönemi seyahatnamesinde yazarın çizdiği resim ya da çektiği fotoğraf yer almaz. Kitap resimliyse, resimler daima kartpostal görselliğini yansıtır. En iyi ihtimalle o kentten satın alınmışlardır. Ahmet İhsan örneğindeyse kısmen Avrupa'dan temin edilen klişelerdir kitaptaki görseller. Onları kitabına konu ettiği gezisi sırasında *Servet-i Fünun*'u resimlemek için satın almıştır. Özetle, kişisel bir gözün bakışını metinde pek az, görseldeyse hiç mertebesinde okumak mümkündür.

Bu metinleştirme yaklaşımı birbiriyle bağlantılı iki konu üzerinde teorik bir dikkat harcama imkânına işaret eder: Birincisi, doğrudan deneyimlemeksizin, mevcut kaynakları eksen alarak gezi metni üretme alışkanlığının Osmanlı'da uzun sürmüş bir tarihi bulunduğudur. Sadece bir 16. yüzyıl metni olan *Menazır-ı Avalim*'i gözden geçirmek, Osmanlı okumuşunun kendi gözlemleriyle okudukları arasında çelişkiler apaçık fark edilir olduğunda bile, okuduğu eskileri feda edemediğini gösterir. Yazar, eski metinlerin otoritesine bazen orada yazılanlar artık tümüyle anlamsız, hatta yanlış olduğunda dahi, eskimiş ve geçersiz biçiminde teşhis koymaz.[9] Eskiler arasında çelişkiler varsa onları irdeleyerek ayıklamaz. İkinci olaraksa, Osmanlı okumuşları gözlem yapma konusunda bugünkü beklentilere yanıt vermez. Gezgin bugün bir gözlemcinin görmesi umulanları görmez ve dolayısıyla da o gözlemlerin sunumunu yapmaz. Onun amacı bugün bizim merak ettiklerimizi fark etmek ve anlatmak değildir. En azından 19. ve erken 20. yüzyılda Osmanlı/Türk gezginler kent gözlemlerinde kişisellik ve bireyselliği değil, ansiklopedik bilgiyi önemser, dolayısıyla onu yinelemekten ka-

memiştir. Kitap aslında bir seyahatname değil romandır. Ahmed İhsan (Tokgöz), *Asya-i Şarkiye Seyahat*, İstanbul: Alem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekası, 1307. Şurada söz konusu kitap yanlış olarak gerçek bir gezi metni olarak tanımlanır: Alain Sevantie, "Önsöz", *Avrupa'da Ne Gördüm…* , s. viii.

9 Bunu şurada ayrıntılı ele almıştım: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, İstanbul: Metis Yayınları, 2021, s. 92 vd.

çınmazlar. Herhâlde hedef kitlelerinin de onu beklediğini düşünürler.

Hedef kitlesinin beklentilerine uyma saptaması kuşkusuz sadece Osmanlı/Türk gezgini için değil, tüm dünya genelinde geçerlidir. Bir kültür alanının içinden ötekine bakan için gözlemler hemen daima önyargılıdır. Bilinenlerle, daha çok da bilindiğine inanılanlarla koşullanmıştır. Çoğunlukla farklılık üreten olsa olsa, zamanda, mekânda ve toplumsallıkta önyargıların hangi alanlarda nasıl biçimlendiği ve metinlerde nasıl dışavurulduğudur. Kentsel gerçeklikleri eksiksiz ve tarafsız gören ve yorumlayan bir gözlemci özne hiçbir toplum, yer ve zaman için mümkün değildir.

Osmanlı/Türk kent gözlemcisi bağlamında yukarıda özetlenen iki önyargılı görme ve bazı gerçeklikleri de hiç görmeme güzergahlarının ayrıntılı araştırmaları beklediği söylenebilir.[10] Üstelik bu araştırmaların menzili 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar uzanmalıdır. Her dönem için ilk farkedilmesi gereken, gözlemin belirli bir olgu, mekân veya yeri görmekten çok daha karmaşık zihin süreçleri içinde üretildiğidir. Görme biyolojik bir yetidir, ama gözlem toplumsaldır ve tüm toplumsallıklar gibi tarihseldir. Ancak gözlem aynı zamanda da bireyseldir. Dış dünyayı makrodan mikro-mekâna kadar belirli bir öznenin gözünden okumaya dayanır. Onun psişik hallerinden, öğrenim ve bilgi düzeyinde bağımsız olamaz. O nedenle, yalnızca başkaları tarafından görülmüş olanların aktarımı niteliğinde değildir. Dolayısıyla da daima bir çelişkiyi içerir: Bir yandan, toplumsal ve tarihsel olduğu için gözlemcinin içinde varlık kazandığı ortamdaki eğilimlerle, yaklaşımlarla, önyargılarla kaçınılmaz olarak bağlantılıdır. Fakat öte yandan da bireysel olduğu için onları değişen oranda dışlar, benzersizleşir. Gözlem metnini ilginç ve okunmaya değer kılan da bu çelişkidir zaten.

Bu genel manzara içinde Tanpınar'ın kent gözlemleri özellikle incelenmeye değer. Onlar bazen yukarıda kısaca özetlenen genel öznellik-ötesi gözlemleme yaklaşımına uyarlar, çünkü alışılagelmişlerdir; bazense hiç uymazlar, çünkü özneldirler, sadece Tanpınar'da görülürler. Kimi zaman Türkiye ortamında yaygın stereotipleri yineler, bazense şaşırtıcı derecede bireysel bir

10 Bu konuda Geç Osmanlı gezi yazını özelinde çok az ve yetersiz kapsamda çalışma var: Bâki Asiltürk, "Osmanlı'nın Avrupa'yı Tanımasında Seyahatnâmelerin Rolü", *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, 27/1, 1998, s. 20-27. Aynı yazar, *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa,* İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000, ve "Türk Edebiyatında Gezi Kitapları Bibliyografyası", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2, 2000. İbrahim Şirin, *Osmanlı İmgeleminde Avrupa*, Ankara: Lotus Yayınları, 2006, ve "Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi", *Journal of History Studies, 9/2, A Tribute to Prof. Dr. Ali Birinci*, 2017, s. 189-204. Ayrıca bkz., İrem Maro Kırış, *Türkiye'de Kentsel İmgelemin Gelişimi: Erken Cumhuriyet Metinlerinde "Batı" Kenti*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2007. Ayrıca dipnot 7'deki "Önsöz"de de kapsamlı bir historiyografik değerlendirme var.

farkına varışı ortaya koyarlar. Hemen daima istisnaidirler, çünkü içinde konumlandığı toplumsallıkla uyumlu olmaktan çok, kavgalı bir aydının gözlemleridirler. Tanpınar tam da bu nedenle o dönemin Türkiye'si için, sosyal bilimler yazınındaki aydın tanımına uygun ender kişiliklerinden biridir.

Burada Tanpınar'ın iki farklı gezi ve gözlem metni grubunu ele alacağım: *Beş Şehir*'i ve mektupları, özellikle Paris mektupları.[11] *Beş Şehir*, bilindiği gibi İstanbul, Bursa, Konya, Erzurum ve Ankara'yı konu alır. Paris mektuplarıysa gerçek mektuplardır. Gündelik haberleşme gerekçesiyle dostlarla konuşmak için yazılmışlardır. Bunu özellikle vurgulamak gerekir, çünkü Geç Osmanlı edebiyatında mektup formunda yazılmış, ancak aslında olağan gezi metni denebilecek, çoğunluğu gazete tefrikası niteliğinde yazılar hiç az sayıda değildir. Örneğin, Halid Ziya'nın *Almanya Mektupları* böyledir.[12]

İki Tanpınar kitabındaki anlatıları yorumlarken önce Avrupa ile Türkiye, sonra da İstanbul ile diğer Türkiye kentleri biçiminde ikili bir ayrım yapmak gerekir. Dolayısıyla üç ayrı Tanpınar kenti vardır: Paris, İstanbul ve diğer dört Türkiye kenti. Hatta biraz dikkatli bir okuyucu o dört Türkiye kenti içinde Ankara'nın da ayrı bir anlatı formatına uygun yazıldığını fark edebilir. Ancak aşağıda sadece Paris ve İstanbul bir ölçüde tartışılacak.

1.

Paris Tanpınar'ın sadece mektuplarında var. Yazar Paris'i bir kent olarak hiç anlatmaz; kente ilişkin ansiklopedik malumat onun umurunda değildir. Sadece oradaki yaşamına ilişkin bilgi verir. İstanbul'da yapmadığını belirttiği uzun yürüyüşler yapmaktadır Paris'te. Ama gezdiği, gördüğü Paris'i tasvir etmez. Fiziksel çevreye ilişkin kayıtsızlığının belki tek istisnasını çok kısaca metro sistemi için yapar. Ancak o sisteme alışamadığını, hatta kullanmaktan kaçındığını da özellikle belirtir.[13] "Metroda kaybolmayan yarı Avrupalı olmuştur, ama ben olmuş değilim" şeklinde mizahi bir yorum da yapar.

Mimari içerikli gözlemleri pek azdır. Notre-Dame Katedrali'ni ve St.-Severin Kilisesi'ni ziyaret eder. Başka hemen hiçbir tarihsel yapı için konuşmaz. Bu iki önemli Gotik yapı için nihai yargısıysa şöyle olur: "Notre-Dame'ın

11 *Beş Şehir*'in ilk basım tarihi 1946. Ben şu baskıyı kullandım: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979. Mektuplar için: *Tanpınar'ın Mektupları*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017. Bu kitaptaki 111 mektuptan 50'si 1953-60 arasında dağınık aralıklarla Paris'ten yazılmıştır.

12 Halit Ziya Uşaklıgil, *Almanya Mektupları (1915)*, haz., Özgür İldeş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021. Kitabın başında "Hazırlayanın Önsözü: Almanya'dan Mektup Var!"da bu tür mektup formatında gezi metinleri hakkında açıklamalar bulunuyor (s. 7-32).

13 Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 77, (23. Mektup, Paris 6 Nisan 1953).

içi, daha doğrusu camları ve dışarıdaki heykeller harika. Fakat mimarinin kendisi! Mimari İstanbul'un mimarisi."[14] Bu Avrupa'yı gezen Osmanlı/Türk gezginin Tanzimat'tan beri yapmadan duramadığı bir Türkiye-Avrupa karşılaştırmasıdır. Kentsel ve mimari mekân kendisi olarak ele alınmak yerine, açık veya örtük biçimde hep Türkiye, hatta daima İstanbul bağlamında gözlemlenip yorumlanır. Ele alınan yapı tarihselse, üstün geldiğine inanılan daima İstanbul olur. Ciddi psiko-sosyal irdelemeleri gerektiren bir mimari yarış fikridir Tanpınar'ın bu ifadesinde somutlaşan. Aslında karşılaştırılamaz nitelikte olan, ancak kendi ait oldukları toplumsal-tarihsellik içinde kavranabilecek olgular sanki uluslararası bir mimarlık yarışı varmış gibi irdelenmektedir. Öte yandan, 1953 tarihli aynı mektupta Tanpınar kalibresinde bir aydında bile henüz mimari kavram repertuarının darlığı dikkat çeker. Örneğin, Notre-Dame'ın camlarından söz etmektedir. Oysa bugün onlar güncel Türkçe terminolojide cam değil, vitray olarak nitelenir.

Fakat terminolojik altyapısının darlığına karşın, ilginç bir etimolojik değerlendirme de yapar: Aynı yapının iç mekânını gezdikten sonra "nef" kelimesinin manasını yeni anladım diyecek ve katedrali büyük bir gemiye benzetecektir.[15] Yaptığı değerlendirme İngilizce ve Fransızcada kiliselerin mihraba doğru uzanan yüksek orta mekânını adlandıran nef sözcüğünün (nave) kökenini oluşturan Latince "nave"nin gemi anlamına gelmesiyle bağlantılı bir yorumdur. Vitray kavramından habersiz birinin nefin etimolojisi üzerinde yorum yapmasıysa ilginç bir çelişkidir herhâlde. Dönem aydınlarının yabancı dile ilişkin bilgilerinin mimari olgular üzerinden olmaktan çok, sözlükler üzerinden olduğunu düşündürtür ki, o dönem için bu yaygın ve olağandır.

Paris'te sanatsal ve kültürel etkinliklere katılır. Hatta sanatsal menzili kendisinden öncekilerden ve önemli ölçüde de sonraki kuşaktan çok farklıdır. Sözgelimi, sinema ve tiyatrolara çok sık denebilecek kadar gider. Seyrettikleri üzerine değerlendirmeler de yapar.[16] Ancak, edebi metinler, oyunlar üzerinde eleştirel değerlendirme hemen hiç yapmaz. Genellikle oyunun icra kalitesi üzerinde durur. Bugün mektuplarını okuyanların kendisinden yapmasını umdukları edebi içerikli yorumlarken, Tanpınar o konuya hemen hiç değinmez.

Tam aksine, müzelere, hatta dönemin Türk aydınları için yine çok istisnai olarak modern veya güncel sanat müzelerine, galerilerine, sergilerine gider. Oralarda epey eleştireldir. Dolayısıyla, onun müze gezintileri özellikle dikkate değerdir. Kendisinden önce ve sonra yurt dışına giden yurttaşlarının

14 *A.g.e.*, s. 80. (24. Mektup, 6 Nisan 1953).

15 *A.g.e.*

16 *A.g.e.*, s. 64-65. (17. Mektup, Paris 27 Temmuz 1959).

adeta görev gibi ve olsa olsa kısıtlı ölçüde yaptığı, ama yorumlamadığı, belli ki belirgin bir zevk de almadığı, hatta anlamlı da bulmadığı müzeler Tanpınar için neredeyse vazgeçilmez birer ziyaretgâhtır. Gördüklerini sanat tarihi kavrayışı ve derinlikli bir tarihsel bilgiyle değil, ama kişisel beğeni beyanıyla sürekli tartışır. Resim sanatı karşısındaki bu tavrı onu bir 19. yüzyıl sanat meraklısına, "connoisseur"üne yaklaştırır. Örneğin, Roma'ya gittiğinde Sistina Şapeli'ndeki (La Cappella Sistina) boynu bükük Botticelli'lerden söz eder. Fakat, Botticelli'yi ele almadığı ve bu iddiasını açıklamadığı gibi, aynı yapının içerdiği Michelangelo freskleri üzerinde de durmaz bile. Akademik kimlikli değil, zevk sahibi bir yorumcudur o. Belirli eserler hakkında söyledikleri o eseri değil, Tanpınar'ın sanattan beklediklerini anlatır. Daha çok da o eser dolayımıyla hissettiklerini... Bu duyarlıklı yaklaşımı kişiselliği bağlamında o dönemin Türkiyesi için benzersizdir de. Ne var ki, aynı özelliğiyle artık kapanmış sanat "connoisseur"leri çağının gecikmiş bir katılımcısıdır o.

Daha önemlisi, Tanpınar görsel sanat dünyasının dıştan bir izleyicisi olmaktan fazla, biraz dolaylı da olsa içinde konumlanan biridir. İstanbul'da olduğu gibi Paris'te yaşayan Türk ressamlarla da tanışıklıkları, hatta dostlukları vardır. Mektuplarında onlara sürekli değinir ve İstanbul'daki dostlarına haberler verir. Fikret Mualla, Abidin Dino, Mübin Orhon gibi adlar mektuplarda sıkça geçer.

Bazen modern ressamların eserleri üzerine kısa yorumlar da yapar.[17] Ama onlar söz konusu olduğunda artık "connoisseur"ün bilgisi ve bakış açısı yetersiz kalır. Hatta moderne ilişkin yorumları Tanpınar kalibresinde bir aydın için epey naiftir. Örneğin, eserleri ve kişilikleri hemen daima beğenip beğenmeme bağlamında ele alır. Daha karmaşık ve kaçınılmaz olarak historiyografik içerikli olması gereken çağdaş sanat kuramı bilgisinden yoksun olduğu epey açık fark edilir. Herhâlde o nedenle, yorumlarının arkasını doldurmayı denemez bile. Sözgelimi, Vuillard'ın "Kütüphane" tablosunu nedense "fazla burjuva" bulur.[18] Fakat bu nitelemesinin meçhul gerekçesini bilemeyiz. Klee'nin işlerini "desen" diyerek aşağılar. Hatta, metinlerinde hiç alışılmamış ve kişiliğinin de sınırları dışında gözüken bir dille ona söver bile: "Be pezevenk kumaş deseni yap, muşamba yap, halı yap, resim senin nene?"[19] Fark etmediği şey, Klee'nin çalışmalarıyla Tanpınar'ın hala sağlam sandığı görsel sanat ve tasarım sınırlarını 1920'lerden beri ihlal etmekte olduğudur.[20]

17 *A.g.e.*, s. 84-85. (Mektup 25, 15 Mayıs 1953).

18 *A.g.e.*, s. 80.

19 *A.g.e.*, s. 93. (27. Mektup, 4 Haziran 1953).

20 Örneğin bkz., Paul Klee, *Paedagogisches Skizzenbuch* (Münih, Bauhausbücher, Albert

Çağdaş sanat alanındaki bilgi yetersizliği önemsediği ressamlar söz konusu olduğunda iyice belirginleşir. Örneğin Adalet Cimcoz'a şöyle yazar: "Léopold Lévy Londra'daki sergisinden döndü. Müthiş kritikler almış. Çok sevindim. Namuslu, haysiyetli ressam. (...) Baba adam. Burada Türk talebesine, Türk ressamlarına nasıl dost, tasavvur edemezsin."[21] 1937-49 arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev yapmış ve etkili olmuş[22], ama bugün neredeyse unutulmuş, en iyimser ifadeyle ikincil öneme sahip bir sanatçının bu çok öznel ve açıkça sanatsal değil, ama insani değerlendirilişi Tanpınar'ın modern sanat konusundaki genel yaklaşımını özetliyor. Paris'i hep Türkiye uzanımıyla görecektir. Paris'e giden neredeyse bütün Türklerin yolu Lévy ile kesişmiştir, çünkü o Türkiye ile bağlantılıdır. Oysa o yılların çok önemli Avrupalı sanatçılarının adlarına bir diyalog tarafı olarak anlatılarda ve Tanpınar'da hiç rastlanmaz. Bunun onu da aşan bir kapsamda Türklerde çok yaygın bir dönem eğilimi olduğu söylenebilir. Paris toplumuna, Paris sanat ve kültür ortamına katılmaya değil, Paris'i görmeye gidilir. Daha da önemlisi, Fransız başkentine gitmek ve Paris'te yaşamak, Paris'i yaşamak anlamına gelmez. Dış ülkelerde metropoliten toplumsallığa katılımdaki bu Osmanlı/Türk isteksizliği veya beceriksizliği üzerinde çok daha kapsamlı araştırmalar yapılmalıdır.

Paris, sanat ortamına katılamayıp çeperinde dolaşsa da, Tanpınar için dünyanın kültür ve sanat başkentidir. Mektupların yazıldığı 1953-60 aralığında Fransız başkenti güncel sanat hareketleri bağlamında kuşkusuz canlıdır; fakat Tanpınar Paris'i olduğundan da önemli bir modern sanat metropolü olarak görür. Londra'nın tırmandığı, New York'un dünya sanat yaşamına en önemli odak olarak yerleştiği bir aralıkta o hala Paris'i ana odak sayar. Önceki yüzyılları da hep Fransa ekseninden ele alır. Öyle ki, Rönesans ve sonrasının İngiliz veya Alman resmi onun ilgi alanında yoktur. Sonraki dönemler için de bu ilgisizlik değişmez. İki dünya savaşı arasındaki dönemde özellikle Almanya'da sanat alanında olup biten devrimsel değişimlere tek bir kez bile hiçbir metninde değinmeyecektir. Entelektüel besinini Fransa'dan, Paris'ten ve Fransızcadan alan Geç Osmanlı aydınlarından biridir o. Öyle ki, Michelangelo'nun adını bile Fransızca olarak Michel-Ange diye yazmak durumundadır.[23] Bunun tek hedefli bir yabancı dil öğrenimi ve ör-

Langen Verlag, 1925) Ne var ki, modern sanat kuramının bu gibi öncü metinleri Türkiye'ye 1950'lerde bile henüz ulaşabilmiş değildi.

21 Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 159. (44. Mektup, 25 Kasım 1959).

22 Şeyda Üstünipek, "Léopold-Lévy, Atölyesi ve Türk Resmine Etkisi", *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, Cilt 11, Sayı 3 (Temmuz 2021), s. 1113–1128. Erişim: 28 Kasım 2021. https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/62647/917419

23 Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 93, 122, 123, 250.

nek ülke ve örnek metropol tahayyülü geliştirmiş Tanzimat sonrası Türk entelijensiyasının makus talihi olduğu iddia edilebilir. Trajik bir kaderdir de. Hem dünyadaki kentsel biçimlenmelerin, kültürlerin, hem de sanatsal yaklaşım ve atılımların çoğulluğunu görmeyen kuşaklar böyle yetişmişlerdir. Radikal bir değişim ancak 1970'lerden itibaren başlayacaktır.

Tanpınar'ın Paris yaşamının önemli kesimi mektuplarda hep dolaylı olarak gündeme gelen dostlarıyla birlikteliklerle tanımlıdır. Onlarla kafelerde buluşur, yemekler yer, uzun içki masası sohbetlerinde bulunur. Ancak anlaşıldığı kadarıyla hiç Fransız dostu yok gibidir. Arada sırada adı geçen Fransızlar daima Türklerle evli veya birlikte oldukları için anlatıya dâhil olurlar. Tanpınar'ın tüm çevresi Türklerden oluşur. Bu açıdan dönemin Avrupa'sına staj ve/veya öğrenim için giden diğer Türk erkeklerinden bir farkı yok gibidir. O genç Türkler -Tanpınar hariç- bulundukları Avrupa kentlerinde olsa olsa kadınlarla arkadaş olduklarını anlatırlar. Kadınlar da eşitlikçi bir ilişki çerçevesinde değil, cinsellik bağlamında gündeme getirilirler. Erkek okul ve/veya çalışma arkadaşları hakkında hiçbir şey söylenmez.[24] Belli ki erkeklerle diyaloglar kurulmaz, dostluk edilmez. Tanpınar'ın Paris'indeyse kadınlar ne arkadaşlık, ne de kimi zaman güzelliklerine verilen referanslar hariç, gözlem nesnesi olarak anlatılır. Olsa olsa bir grup içinde yer aldıklarında sözleri edilir. Demek ki, yabancı metropol çoğunlukla eşitliksiz toplumsal cinsiyet rolleri eksen alınarak deneyimlenir. Bunun karmaşık arka planı hakkında burada bir açıklama yapamayacağım.

Ve nihayet bu metnin başlangıcındaki Avrupa'da gezerken fiziksel çevrede olumsuzluklar ve aksaklıklar görmeyen aydın Türk tipini Tanpınar da örnekler. O da kendi bildiği "güzel Paris"i arar ve bulur. 2. Dünya Savaşı'nın öncesinde ve ardında Paris çevresi gecekondularla sarılır, ciddi toplumsal gerilimler oluşurken Tanpınar sadece Boulevard Peripherique'in içindeki zengin, orta sınıf ve planlı biçimlenmiş merkezi görür. Oysa, aynı ülkede, örneğin fotoğrafçı Doisenau ile şair Blaise Cendrars 1949'da varoşların Paris'ini görür ve derin bir sempatiyle anlatırlar.[25] Yoksulları, çamurlu sokakları, hırpani giyimli çocukları sevecenlikle görselleştirir ve yazarlar. Bu kitap ve stereotipik "şık" Paris'in dışındaki Paris'leri anlatan diğerleri Türkiye'ye ulaşmayacak, bilinirliğe kavuşmayacak ve buradaki idealize edilmiş, yüceltilmiş Paris imgesi uzun zaman yıkılmayacaktır. Tanpınar için de, öncülleri ve çağdaşları için de, Avrupa metropolleri tekil kimlikli ve temiz olmayı

24 Bu cinsiyetçi yaklaşım için bkz., Uğur Tanyeli, "Seyfi Arkan Berlin'de: Üç Mektup, Dört Açıklama Denemesi", *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan, Mimarlık. Değişim. Özerklik*, ed., Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan, Ankara: Mimarlar Odası Yayınları, 2012, s. 48-49.

25 Blaise Cendrars, *La banlieue de Paris*, fotoğraflar: Robert Doisneau, La Guilde du Livre, Lozan-Paris-Brüksel-Milano-New York, 1949.

neredeyse tüm 19. ve 20. yüzyıl boyunca sürdürmüştür. Moderniteyi homojen ve disiplinli bir kentsel mekân ve toplumsallık olarak tanımlayanlar, onu Avrupa'da bulduklarını düşüneceklerdir uzun süre. Orada buldukları aslında burada bekledikleri ve amaçladıkları özelliklerdir. Abartılı bir anlatımla bu yaklaşım şöyle bir sonuç üretir: Avrupa metropolleri, özellikle de Paris Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet gözlemcilerini paralize eder, bir tür deneyim atrofisine, körleşmeye sürükler. Tanpınar gibi istisnai bir aydın bile kendisini bundan tümüyle sıyıramaz.

2.

Beş Şehir ise Paris'ten yazdığı mektupların aksine öznel açıklamalara pek az yer verir. Orada gezdiği kentleri hangi ruh halleriyle veya Tanpınar için hep gündemde olan hangi iç sıkıntıları ve sağlık dertleriyle algıladığını anlamak mümkün olmaz. Oysa Paris'te yaşadığı mutsuzluklar ve sağlık sorunları da mektuplarında zaman zaman gündeme gelir. Türkiye'deki şehir anlatılarındaysa Tanpınar yaşadıklarıyla ve deneyimledikleriyle değil, düşündükleriyle, yorumladıklarıyla ve özellikle Anadolu kentlerinde okuduklarıyla vardır. Hatta *Beş Şehir* gezi metni değil, bir historiyografik ve ideolojik mesaj metnidir. İstanbul, Bursa, Konya, Erzurum ve Ankara üzerinden Türkiye'nin modern çağdaki değişim hikâyesini yorumlar. Böyle bir amaçla yola çıktığı için, ele aldığı her kentte farklı tezahür etmiş, farklı sonuçlar vermiş farklı tarihsel süreçlerden konuşmaz. Genel Türkiye dönüşümünü farklı farklı noktalarda, o genelin bileşenleri olarak gözlemler gibidir. Hep yinelediği sav, tarihsel süreçle olan bağın bilinçli olarak koparıldığıdır. Kitabın 1960'ta yazdığı önsözünde şöyle açıklama yapacaktır:

> Mazi daima mevcuttur. Kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her an hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecburuz. Beş Şehir işte bu hesaplaşma ihtiyacının doğurduğu bir konuşmadır. Bu çetin konuşmayı, asli olan meselelere, daha açıkçası, biz neydik, neyiz ve nereye gidiyoruz? suallerine indirmek ve öyle cevaplamak[26]

gerekir der.

Bu sözler Tanpınar'ı harekete geçirenin retrospektif bir endişe olduğunu ortaya koyuyor. Geçmişten kopma korkusudur bu. Ne var ki, bu kopuşun yeryüzündeki tüm modernleşme süreçleri ve tüm dünya metropolleri için geçerli olduğunu düşünmez. Asla açıkça bu terimle nitelemese de, Osmanlı'da/Türkiye'de yaşananın bir arıza olduğundan kuşkulanır. Örneğin şöyle yazar: "Her büyük şehir nesilden nesile değişir. Fakat İstanbul başka türlü değişti."[27]

26 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 8.

27 *A.g.e.*, s. 18.

Aynı değişim anlatısını başka bir yerde de farklı biçimde yineleyecektir: "Her şehir üç, dört yüz senede bir değişir. Eğer medeniyet dönümleri için ortaya atılan nazariye doğru ise bu değişiklik beş asır içinde tam bir devir yapar ve eskiden pek az şey kalır. Bu itibarla bütün hatıraların tam muhafazası imkansızdır. Fakat biz en yakın zamanları da aynı şeklide kaybettik."[28]

İstanbul Tanpınar'a göre Avrupa'daki gibi değişmedi. Bu kısa ifadeler dünyayı Türkiye -hatta İstanbul- ve Avrupa olmak üzere ikiye yarılmış gibi düşünmeye alışkın bir dönem aydınının kentsel değişimi kavrayışının olağan bir yansımasıdır. Böyle bakanlar için Berlin, Paris, Londra (bu liste çok uzatılabilir) gibi metropoller bir grup oluşturur; onun karşısında da İstanbul "başka türlü" değişmiş olan büyük kenttir. Tanpınar tüm kentlerin birbirinden farklı değiştiğini, dolayısıyla her birinin kendi özgül dönüşüm süreçlerinin araştırılması gerektiğini kabul etmekte zorlanır. Osmanlı/Türk aydınlarının bu klasik Türkiye-Avrupa yarılması stereotipini sorunsallaştırmaz. Veri olarak alır. Kentsel değişim süreçlerinin 4-5 yüzyıllık ritimleri olduğu gibi kökenini bilmediğimiz, fakat historiyografik geçerliliği olmayan bir varsayıma belli ki inanır. Türk modernleşmesinin en belirgin izleklerinden biri olan, Türkiye ve İstanbul dönüşümünün bir tür arıza olduğu fikri onun zihninde de sağlamca yerleşiktir. Tarihsel süreçlerin sadece olağan olabileceği gerçeğine bir türlü ikna olamaz.

Buna karşılık onun eski payitaht için tanımladığı kronolojik değişim eşiği o yıllarda pek az fark edilmiş, sonra da az yorumlanmış bir zaman aralığıdır. Yazarın historiyografik kavrayış becerisi nedeniyle çarpıcıdır da. Şöyle der:

> 1908 ile 1923 arasındaki onbeş yılda [İstanbul] o eski hüviyetinden tamamiyle çıktı. Meşrutiyet inkılabı, üç büyük muharebe, birbiri üstüne bir yığın küçük, büyük yangın, mali buhranlar, imparatorluğun tasfiyesi, yüzyıldır eşiğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti nihayet 1923'te olduğu gibi kabullenmemiz onun eski hüviyetini tamamiyle giderdi.[29]

İstanbul için pek çok değişim eşiği saptamak zor değil. Genelleşmiş yaklaşım örneğin, Tanzimat veya 19. yüzyıl ortası (Kırım Savaşı) veya Cumhuriyet veya 1950 sonrası gibi tarihleri dönemeç olarak tanımlamaktır. Oysa Tanpınar hiç uzmanı olmadığı bir konuda çok daha gerçekçidir ve 1908-1923 aralığının radikal değişim üretmekteki belirgin önemini fark eder. Gerçekten de İstanbul'un değişimi II. Meşrutiyet'ten başlayan, Balkan Savaşı'nın kaybı, geniş Türk kitlelerin İstanbul'a ve Anadolu'ya göçü, I. Dünya Savaşı, İstiklal Savaşı ve ardından gelen etnodinsel demografik değişiklik-

28 *A.g.e.*, s. 61.

29 *A.g.e.*, s. 19.

ler, 1929 dünya ekonomik bunalımı gibi kısmen yerel, ama çoğu küresel dönüşümler bağlamında okunmalıdır. İstanbul dünya sahnesinde konum değiştirmekte, bir anlamda taşralaşmaktadır. Tanpınar bunu çok kısa bir değinmeyle de olsa kavramış gözükür; ne var ki ilgilendiği mesele bu değildir. Aşağıdaki paragraftaki sorunsaldır onun asıl derdi.

"Yüzyıldır eşiğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti (…) nihayet 1923'te olduğu gibi" kabullendik diye yazar. Bu ifadesi ortamda Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nin değişimine atfedilen radikalizme ilişkin yaygın kalıp-yargılardan bir türlü kopamadığına da işaret eder. Avrupa ve Batı Akdeniz ile olan kültürel ilişkilerin en azından 13. yüzyıldan başlayan uzun tarihinin ne tereddütle, ne de tereddütsüz kabullenmeyle açıklanamayacak karmaşık bir süreç olduğunu düşünmeyen çoğunluğa o da katılır. Kültürel anlamda "olduğu gibi kabullenme"nin imkânsızlığını ve kültürün bitimsizce melezlendiği gerçeğini dönemin neredeyse tüm aydınları gibi o da görmez. Bu açıdan bakılırsa, beklentiye uygun konuşur. Ne var ki, sözgelimi Bhabha'nın *Location of Culture*'ını[30] yayınlayarak kültürün olağan melezliğini kuramsallaştırışına daha yaklaşık yarım yüzyıl bulunduğuna göre, Tanpınar'ın yaklaşımı sadece alışılmıştır.

Tanpınar, kentsel ortamdaki ve kültürdeki melezliği her alanda itinayla ve kararlılıkla gözlem menzilinin dışına atar. Ne var ki, bu bölümün sonunda alıntılanacak bir ifadesi, ortamdaki kalıp yargılara katılmak zorunda kalsa bile, kendi kişiliği özelinde melezlenmeyi fark edecek kadar yüksek bir kavrayış zenginliğine sahip olduğunu kanıtlar. Ancak aynı Tanpınar *Beş Şehir*'de ele aldığı tüm yerleşmeleri sadece Türk ve Müslüman olarak anlatır. En belirgin biçimde de Geç Osmanlı İstanbulu'nu derin bir sempati ve nostaljiyle tasvir ederken, o aralıkta payitaht nüfusunun yaklaşık yarısının gayrimüslim olduğunu görmezden gelir. Hiçbir gayrimüslim mahallesine uğramaz. Yüzlerce İstanbulluya göndermelerle dolu olan kitabında yalnızca tek bir gayrimüsliminin, Hançerli/Hançeri/Handjéri'nin adı geçer.[31] Fakat dev bir Türkçe-Arapça-Farsça sözlük[32] yazmış bu çok önemli İstanbullu Rumun sadece İslam'a ilişkin bilgisinin olağanüstü genişliğine referans vermekle yetinir.

30 Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londra: Routledge Press, 1994.

31 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 23. Hançerli Bey için bkz., Ernest Mézière, "Alexandre Handjéri", *Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources a consulter*, 23. cilt, ed., Ferdinand Hoefer, Firmin Didot Fréres, Paris, 1858, s. 290 ve "Handjéri, Alexandre", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 15, İstanbul, 1997, s. 550.

32 Alexandre Handjéri, *Dictionnaire français-arabe-persan et turc, enrichi d'exemples en langue turque avec des variantes et de beaucoup de mots d'arts et de sciences,* 3. Cilt, Moskova, 1840-1841.

Oysa, kaybından yakındığı dönemin İstanbul'unda sadece Türk ve Müslüman kesimlerle sınırlı bir entelektüel ve gündelik yaşamın mümkün olmadığı bilinen bir gerçek. Kentlilerin yaşamı kaçınılmaz olarak etnodinsel gruplar ve onların mekânları arasında geçiyordu. Kültürel ve gündelik güzergahlar amaçlanmaksızın bile sık sık kesişiyordu. Beyoğlu, Yarımada'nın Haliç kıyısının önemli kesimi, Aksaray-Kumkapı, Samatya, Boğaziçi mahallelerinin yarısı, Kadıköy, Makriköy (Bakırköy), Ayastefanos (Yeşilköy), Adalar değişen oranlarda Türk ve Müslüman değillerdi. Ama Tanpınar'da bu çoğulluğun izi bulunmaz. Aksine, onun İstanbul'unda tam bir türdeşlik ve homojenlik egemendir. Oysa Geç Osmanlı İstanbulu'nun bildik Ermeni, Rum ve Musevilerinden başka, Bulgarları, Avrupalıları ve geniş bir İran cemaati de vardı. Bunların hepsinin farklı yoğunlukta bir kültür yaşamı ve yayın etkinliği geliştirdiğini de biliyoruz.[33]

Ancak, Tanpınar İstanbul'un Türklüğünden emindir ve bu inancını geçmişe doğru da genişletir. Örneğin, "Kanuni'nin tahta çıktığı senelerde ise İstanbul cami, han, hamam, medrese, büyük saray, evliya türbeleri ve çeşmeleriyle tam bir Türk şehriydi"[34] diye yazar. İstanbul'un bir Türk şehri olduğu gibi farklı etnodinsel grupların da kenti olduğunu, önem ve ilginçliğini kısmen buna borçlu olduğunu görmekten kaçınır. Zaten tüm kitap boyunca Osmanlı'yı hep Türk'le eşanlamlı bir sıfat olarak kullanır. Osmanlı'nın çoğul kimlikli bir erken modern imparatorluk olduğunu, ulusal etiketler taşımaya hiç uygun sayılamayacağını Erken Cumhuriyet aydınlarının hemen hepsi gibi o da düşünmeyecektir. Onların ve Tanpınar'ın ulus kavrayışı ulusalcılık ve ulus-devletler çağının öncesine doğru retrospektif bir genişlemeye tabidir.

Tam da aynı nedenle, Tanpınar sadece şu kısa pasajda İstanbul'un içerdiği çeşitliliğe değinir:

> [İstanbul'daki] Bu alaca kalabalığı sadece 'pittoresque' bir unsur diye kabul etmemelidir. O, şehrin iktisadi imkanlarına dayanıyordu. Arkasında dünya ticaretinin büyük bir parçası vardı. Bütün Akdeniz, Karadeniz kabara kabara İstanbul'a geliyordu. Hatta 1900 yılına doğru bile İstanbul dünyanın birinci sınıf limanlarından biri olarak tanınırdı.[35]

Bu ifadesi kısmen doğru da. İstanbul Tanpınar'ın sandığı kadar önemli bir

33 Bkz.: Johann Strauss, "Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries)?", *Middle Eastern Literatures*, 6/1, 2003, s. 39-76.

34 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 34.

35 *A.g.e.*, s. 21.

geç 19 - erken 20. yüzyıl limanı olmasa da[36], ticari kapasitesi ve kozmopolitizmiyle dünya ölçüsünde dikkate değerdi. Dolayısıyla, payitahtın etnodinsel ve ekonomik gruplar bağlamında çoğulluğu, Tanpınar'ın deyişiyle "alaca kalabalığı", gerçekten de "pittoresque" bir çeşitlilik değildi. Zaten değindiği bu "pittoresque" kent imgesi muhtemelen yeryüzünde hiçbir yer için hiçbir zaman geçerli değildir. Daha önemlisi, yerli bir üretim de sayılamaz. İstanbul'u Şark'ın bir parçası olarak ve olağan çoğul toplumsal gerçeklerine değinmeksizin "pittoresque" bir oluşum olarak nitelemek İstanbulluların, Osmanlıların, Türklerin değil, o dönemin oryantalist kavrayışlı Avrupalılarının bakış açısını yansıtıyordu. Gelecekte Edward Said *Oryantalizm*'inde (1978) tam da bu meseleyi sorunsallaştıracaktı. Ne var ki, Said'den 31 yıl önce yazılmış *Beş Şehir*'de bu meseleye bir daha hiç dönülmeyecektir.

Tanpınar'ın tahayyül ettiği eski İstanbul hem düşeyde, hem de yatayda türdeştir. Daha açık bir anlatımla, hem etnodinsel anlamda, hem etnodinsel gruplar içinde, hem de toplumsal ve ekonomik yapılanma açısından homojendir. Daha doğrusu, metropolün bir zamanlar öyle olduğuna inanır. Payitahtı Türk ve Müslüman olarak anlatışı, yani yataydaki etnodinsel çoğulluğu görmeyişi yukarıda kısaca anlatılmıştı. Aynı savı, iç tutarlılıklı bir kentsel topluma, hatta bu nitelikte bir Osmanlı dünyasına olan inancıyla da örtüşüyor. Aşağıdaki pasaj bu inancının manifester bir ifadesidir:

> O devirde Türkiye kendi kendine yetiyordu. Bütün Şarkın gözü, milli hayatın en küçük pas lekesi değmemiş aynası olan ve zevkinde tamamiyle milli olan İstanbul'da idi. (…) O kadar her cüzü birbirini tutan hayatımız vardı; bu hayatın arkasında öyle bir şuurlu ruh yaşıyordu ki bu terkipte en küçük bir çatlağa hiç kimse razı olamazdı. Dışarıdan gelecek bir tesire sade Garp için değil, Şark için de kapalıydık. İskolastik tahsile, dini tesirlere rağmen Arap zevki imparatorluğa girememişti. Kaldı ki edebiyatımıza üç asır örnek olan İran bile bizden ayrı ve uzak telakki edilmeye başlanmıştı.[37]

Tanpınar'ın kendi kendine yeter ve her "cüzü" birbiriyle uyumlu, çatlaksız kültür kavrayışı, düşünmeye davet çıkaran bir ifade. Tüm *Beş Şehir*'in ana fikri sayılabilecek kültürel bütünlüğün kaybı kaygısının burada bir kez daha gündeme geldiği görülüyor. O değerlendirmesinin psiko-sosyal bir değişim korkusuna ilişkin olduğunu artık biliyoruz. "Kendine yeterli toplum" imgesinin bir hayal olduğuysa bugün neredeyse tartışılamayacak bir sosyal bilimler gerçeği. "Dışarıdan gelecek bir tesire sade Garp için değil, Şark

36 Dünyanın en önemli limanları listesi söz konusu aralıkta artık İstanbul'u içermiyordu. Bkz., John Darwin, *Unlocking the World: Port Cities and Globalization in the Age of Steam, 1830-1930*, Londra: Allen Lane, 2015.

37 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 38-39.

için de kapalıydık" cümlesinin de hiçbir dönem için geçerli olmadığı aşikar. Hem garba, hem de şarka kültürel ürünler ithali için başvuran dışa açık ve olağan bir Osmanlı 16. yüzyılda bile vardı.[38] 18. yüzyıldaysa İtalya'dan makarna, Saksonya'dan Meissen porseleni, Hollanda'dan lale soğanı, İran'dan da, Avrupa'dan da tekstil satın alan geniş bir varlıklı Osmanlı zümresi bulunuyordu.[39] Türkiye'de basılan ilk kitabın bir Arapça-Türkçe sözlük olan *Vankulu Lugatı* oluşu bile bu dış tesirlere açıklığı Şark bağlamında örnekler. Tanpınar'ın burada dile getirilen görüşüyse, yukarıda da vurgulanan saf ve melezlenmelere kapalı ve sabit kimlikli geleneksel kültür fikrinin bir dışavurumu daha; gerçeğin bir anlatımı değil. Ziya Gökalp'tan beri yaklaşık yarım yüzyıldır "milli kültür ve zevk" kavramları geliştiren yeni Türk toplumunun idealizasyonlarına Tanpınar da belli ki tereddütsüz katılıyor.

Öte yandan, her bileşeni birbiriyle uyumlu, iç tutarlıklı ve bütünlüklü kültür kavrayışı Tanpınar'ı ve Türkiye'yi aşan bir genellikte yaygın. Sözgelimi, kültürel bütünlüğün çözülmesi endişesi geç 19. ve erken 20. yüzyıl Alman kültür felsefesinde çok güçlü bir inançtı. Sadece döneminde bir tür "bestseller" olmuş Spengler'in *Der Untergang des Abendlandes* (*Batı'nın Çöküşü*)[40] başlıklı kitabı bile bu kaygıyı örneklemeye yeter. Ne var ki, metropollerin kültürel yıkıcılığı savıyla da desteklenmiş bu muhafazakâr damarın Almanca literatürü Tanpınar'ın ve onun aydınlar çevresinin bilgi alanına olsa olsa Fransızca üzerinden dolaylı olarak ve kısıtlı ölçüde ulaşmış gözükür. Kültürel bütünlüğün yıkılışı kaygısının Türkiye serüveni "yerli" bir imalat olmalıdır. Burada en azından Tanpınar çağında metropol korkusu denebilecek bir uzanımı da olmayacaktı. Ancak, Tanpınar'da çok örtük bir biçimde modern metropole dönüşen bir yerde yaşama korkusu da yeşermiş gibidir. Kısaca dile getirdiği mahallenin yok oluşu kaygısı, bunun epey erken bir ifadesi sayılabilir.

38 Rhoads Murphy, "The Ottoman Attitude Towards the Adoption of Western Technology: The Role of Efrenci Technicians in Civil and Military Applications", *Contributions a l'histoire economique et sociale de l'Êmpire Ottoman*, ed., J.-L. Bacque-Gramont ve P. Dumont, Paris, 1983, s. 287-298.

39 Örneğin beslenme rejimi bağlamında dışa açıklık için: Tülay Artan, "Aspects of the Ottoman Elite's Food Consumption: Looking for 'Staples', 'Luxuries', and 'Delicasies' in a Changing Century", *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1550-1922. An Introduction*, ed., Donald Quatert, New York: State University of New York Press, 2000, s. 107-200. Türkiye'ye ithal edilen porselenler için: Tülay Artan, "18th Century Ottoman Princesses as Collectors: Chinese and European Porcelains in the Topkapı Palace Museum", *Ars Orientalis, Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century*, 39, 2011, s. 113-146.

40 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1. Cilt, Viyana: Verlag Braumüller, 1918, 2. Cilt, Welthistorische Perspektiven, Münih: Verlag C.H. Beck, 1922.

Tanpınar'ın mahalle üzerine söyledikleri, yukarıdaki bütünlüklü kültür ve grup içi türdeşlik ve sabit kimlik idealine olan inancını yansıtır. Kardeşçe, uyum içinde birlikte yaşayan, dayanışmacı, mutlu ve bir aile gibi bütünlüklü bir eski İstanbul mahallesi düşler. Onun kaybına inanır. Mahallenin yakın zamana kadar yaşayıp ancak son yıllarda öldüğü savından kuşku duymaz. Daha 18. yüzyılda başlayan mahalleden kaçış gerçeğini historiyografik anlamda kavramak için daha neredeyse yarım yüzyıllık süreye ihtiyaç vardır. Hatta bugün bile bu mahalle yıkımının yeni vuku bulduğu inancı Türkiye'de yaygındır. Tanpınar ise şöyle yazar:

> Eski mahalleyi Neşet Halil'den okuyunuz. (…) Bugün mahalle kalmadı. Yalnız şehrin şurasına burasına dağılmış eski, fakir mahalleliler var. Birbirlerinin hatırını sormak, bir kahvelerini içmek, geçmiş zamanı beraberce anmak için zaman zaman gömüldükleri köşeden çıkan, bin türlü zahmete katlanarak semt semt dolaşan ihtiyar mahalleliler…[41]

Bu idealize edilmiş sağlam kimlikli mahalle kavrayışı İstanbul kültürünün homojenliğine ilişkin inancıyla daha da pekişir. Örneğin,

> Eski İstanbul'da, hatta benim çocukluğumda bile, zengin, fakir her sınıf beraberce eğlenirdi. Mehtap sefaları, Kağıthane alemleri, Çamlıca gezintileri, Boğaz mesireleri şehrin adeta beraberce yaşamasını temin ederdi. (…) Bir yandan iktisadi şartların değişmesi, öbür yandan bu zevkin kalmaması, dışarıdan gelen bir yığın yeni modanın ve hasretin her gün bizi birbirimizden biraz daha ayırması, eskiye karşı duyulan haklı haksız bir yığın tepki, İstanbul'u bütün halkının beraberce eğlendiği bir şehir olmaktan çıkardı[42]

diye yazabilir.

Oysa İstanbul'un tüm sakinlerinin birlikte eğlendiği iddiası da tıpkı mahallenin iç tutarlıklı toplumsal yapısı gibi bir idealizasyondur. En genelde modernleşmenin var ettiği değişim, dönüşüm ve toplumsal bütünlüğün yitimi korkusunun bir yan ürünüdür. Eski İstanbul'un toplumsal gerçekleriyle de uzlaşmaz. Öncelikle bu beraberlik savı Müslüman kadınlarla erkeklerin beraber eğlenmediği gerçeğini görmezden gelmektedir. Öte yandan da tüm İstanbulluları aynı imkânlara sahipmiş gibi düşünmekle ilişkilidir. Gerçekte mehtap sefaları da, Kağıthane ve Çamlıca gezintileri de dönemin alt gelir gruplarının değil, varlıklılarının harcıydı. Sözgelimi, *Araba Sevdası*'ndaki Çamlıca gezintisi tasviri bu konuda çok daha gerçekçi bir manzara çizer.

41 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 27.

42 *A.g.e.*, s. 28.

Üstelik mesireyi kentlilerin ortak yaşamının ailevi bir parçası olarak yorumlayan Tanpınar'ın aksine, yine 18. yüzyıldan başlayarak İstanbul'da mesire gayriahlaki ve gerilimli bir mekân olarak zihinleri sürekli meşgul etmiştir. 18. yüzyıl halk hikâyelerinden 20. yüzyıl başında *Aşk-ı Memnu*'ya kadar kuşkulu karşılaşmaların mekânı olarak[43] takdim edilir. Mesirenin ahlak bozuculuğu savı geçerliliğini ancak 1930'larda, yani mesire aleyhtarı görüşleri merkeze alan Patrona İsyanı'ndan iki yüzyıl sonra yitirir. Tanpınar'ın aksi doğrultudaki görüşü İstanbul'u kaybedilmiş cennet olarak anlatma ısrarının bir sonucu olmalıdır. Mesire pratiği henüz canlıyken onu övmekten çok, eleştirmeye, hatta lanetlemeye yönelik bir eğilim vardı İstanbullularda. Hem mesirelere coşkuyla taşınanlar onlardı, hem de mesirenin ahlaki tehlikeleri üzerine konuşanlar...

Ancak, Tanpınar tüm idealizasyonlarına ve kayıp kaygılarına karşın yine de değişimin kaçınılmazlığını çağdaşlarının çoğundan daha iyi kavramış gözükür. "İstanbul'a yeni hayat, yeni bayram, yeni eğlence şekli, yeni zaman lazım. İstanbul artık bundan böyle ekmeğini çalışarak kazanan bir şehirdir. Her şeyi ona göre düzenlenmelidir"[44] diye yazabilmesi onu ayrıksı kılar. Belli ki Tanpınar çelişkileriyle çarpıcı, dikkate değer ve önemlidir. O nedenle okunmaya değer.

Çelişkileri bazen şaşırtıcıdır bile. İnsancıl ilişkilerin, uyumun ve kültürel bütünlüğün kenti olan bir İstanbul'a inanan Tanpınar, sözgelimi cariyeliği, kadın köleliğini sanki olağan bulur. Tek bir yerde bile sorunsallaştırmaz.[45] 20. yüzyıl başında bile bu kentte içinde cariyeler bulunan konakların varlığı onun geçmişe ilişkin idealizasyonlarında bir yara açmaz. Hatta, pek çok açıdan kendisinden çok farklı bir edebiyatçı olan Ahmet Mithat'a çok uzak düşmez. Ahmet Mithat da *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de çağdaş bir kadınla evlenmek isteyen Rakım için bir cariye satın alıp onu modern bir kadın olarak eğitmek dışında olumlu bir ailevi gelecek düşünemiyordu. Satın alınmış bir insanın nasıl bir modern kadın olarak tahayyül edilebildiği Geç Osmanlı entelijensiyasının açmazlarını anlamak bağlamında aydınlatıcıdır. Ancak ilginç olan şu ki, 1940'larda dahi cariyelik Tanpınar kadar sorgulayıcı bir zihin için bile, hala irkiltici değildi. Değişimi, modernleşmeyi, kül-

43 Patrona İsyanı öncesindeki mesire aleyhtarı söylemler için bu olguyu alışılagelmiş yaklaşımla sefahatın artışı bağlamında yorumlayan ve Tanpınar ile çağdaş bir metin: Münir Aktepe, *Patrona İsyanı (1730)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958, s. 43-45. Bu konu erken Osmanlı romanlarında ve onların ardından 1920'lerde bile gündemdeydi. Bkz., Safaeddin Rıza, *Sokak ve Çayır Kızları*, İstanbul: Cemiyet Kütüphanesi, 1925. Kitaptaki "çayır kızları" mesirelere giden genç kızları eleştirmek üzere üretilmişti.

44 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 30.

45 Örneğin bkz., Konakta müzik öğrenimi alan cariyeler anlatısı: *A.g.e.*, s. 27.

türel başkalaşımları sürekli tereddütle karşılayan Tanpınar, o değişimlerin öncesindeki Osmanlı'ya hiç yabancılaşmadan yaklaşıyordu.

Bunu daha da genelleyerek tartışmak zor değil. Osmanlı İstanbulu tarihinin bugün artık çok farklı yorumlanan kimi meselelerine Tanpınar'ın *Beş Şehir*'inde hemen daima bu yabancılamama, kabullenme ve kuşku duymama hâliyle değinilmiştir. En ilginç kabullenmelerinden biri İstanbul ayaklanmalarına ilişkin şu pasajda görülüyor:

> İçinden sükunet ve huzurun ve murakebenin ta kendisi olan zamanı bize bir ney faslı gibi sunan bu şaheser [Sultan Ahmet Camisi] bittiği tarihten (I. Mustafa zamanı) 1826'ya kadar ardı arkası kesilmeyen ihtilallere şahit oldu. Kinle, ihtirasla kudurmuş kitleler yedi başlı ejderhalar gibi kapısını dövdüler, avlusunun revakları altında kanlı müşavereler yaptılar. Minberlerinde en kanlı fetvalar okundu. Osmanlı tarihinin 1826 tenkiline kadar bütün mide, bünye fesadı ona doğru aktı.[46]

Bugün İstanbul'un 16.-19. yüzyıllar arasındaki toplumsal huzursuzluklarını böyle lanetlemek tarihyazımı alanında unutulmuş bir güzergâh. Ayaklananları "kudurmuş kitleler" diye nitelemek ve o ayaklanmaları toplumun "mide ve bünye fesadı" diye görmek de artık tarihçilerin yaklaşımında yok.[47] Bu şekilde konuşanlar kendilerini doğrudan yönetime eklemlenmiş olarak gören o dönemin tarihçileriydi. Ayaklananları anlamak yerine, onları bilinçsiz ve yoldan çıkmış güruhlar olarak görüyorlardı. Şaşırtıcı olan, Tanpınar'ın bu görüşe hiç de mesafelenmiş gözükmeyişidir. Onun bakış açısı 18. yüzyıldan beri aşınmamış ve 20. yüzyılın ortalarında bile geçerli kalmış bu yönetim merkezli ideolojik yaklaşımla bağlantılıdır. Oysa, İstanbul'un ayaklanmalar tarihi "kinle, ihtirasla kudurmuş" gruplardan çok, olağan İstanbulluların hikâyesidir. Sesini başka biçimde işittiremeyen suskunların zaman zaman kamusal görünürlük kazandığı kriz aralıkları oluşturur.[48]

Benzer biçimde mimarlığa yaklaşımında da Tanpınar'ın yine dönemin tarihyazım eğilimlerine sadece katıldığı, onlardan hiç kuşku duymadığı görülür. Lale Devri için yazdığı şu satırlar neredeyse 18. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyılın sonlarına kadar defalarca yinelenmiş stereotipik olumsuz yorum

46 *A.g.e.*, s. 42.

47 Bu konu için bir başlangıç okuması olarak bkz.: Gülay Yılmaz, "İstemezük", *Osmanlı'dan Günümüze Darbeler*, haz., Mehmet Ö. Alkan, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016, s. 1-15.

48 Örneğin İstanbul'da kadınlar ilk kez bu huzursuzluklar tarihi içinde görünürlük edinmişlerdir. Bkz., Uğur Tanyeli, "Spatiality of the Rebellions: The Female Rebels of Istanbul and the Architectures of Discontent (1730-1908)", *Annual of Istanbul Studies*, 7, Aralık 2018.

güzergâhına onun da sadece katıldığını ortaya koyar: "Küçük, Fransız taklidi birkaç havuz ve şelale ile buluştan öteye geçmeyen, bir eğlence ve israftan başka bir şey olmayan Lale Devri"[49] diye yazar; sadece Nedim'e olumlu yaklaşır. Osmanlı kültürü için çok önemli ve radikal olan bu değişim aralığını neredeyse Şemdanizade'nin *Müri't-Tevarih*'indeki mantıkla yorumlar.[50] Sonraki yüzyıl için daha da insafsızdır. Örneğin, Aziz Mahmud Hüdai Külliyesi üzerine konuşurken "Tanzimat mimarisinin zevksizliği"nden tereddütsüz söz edecektir.[51] *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde de yine Tanzimat'ı genelde hiçbir büyük şey ortaya koyamayan bir verimsizlik dönemi olarak itham ettiği hatırlanmalıdır. Ancak ironik olan şu ki, tüm İstanbul anlatısı boyunca özlediği, aşkla sevdiği o İstanbul önceki dönemlere verdiği referanslar hariç, hep Tanzimat'ın hemen öncesi ve sonrasının zevksizlikle itham ettiği İstanbul'udur.

Tanpınar'ın İstanbul'un ahşap konut mimarisine ilişkin tarihsel bilgisi de o dönemde ve kısmen bugün bile yaygın, ancak yanlış köken anlatısını yineler. Şöyle yazar:

> Fetihten sonra ilk yerleşmelerin zaruri acelesi ile yeni mahalleler ahşap yapılmıştı. II. Bayezid'in ilk saltanat yıllarındaki büyük zelzelenin ve onu takip edenlerin verdiği korku, iktisadi buhranlar, bu tarzın bugüne kadar devamına sebep oldu. (...) Gariptir ki biz İstanbul'u tahta binalarla doldurduğumuz ve bunu şehre yerleşmek sandığımız devirden bir iki asır evvel Garp şehirleri işi kargir binaya dökmüşlerdi.[52]

İstanbul ahşabının acele kentleşmeyle ve depremle bağlantılı bir inşai tercih olmadığını ve çok daha karmaşık bir tarihçesinin bulunduğunu açıklamak bile gereksizdir bugün. "Garp şehirleri" diyerek genellediği kargir kent mimarisinin de tekil bir değişim güzergâhı oluşturmadığı ve kentten kente, metropolden metropole çok farklı olduğu bilinen bir gerçek. Tanpınar'ın mimari ve genelde kültürel mantığı çoğu zaman -yukarıda da belirtildiği gibi- İstanbul ve Batı dünyası şeklinde ikili bir tezatlar sistemiyle tanımlıdır. Dünyayı olduğundan çok daha yalın bir kültür coğrafyası çerçevesinde kavrar. Bu bağlamda çağdaşlarından olsa olsa bir ölçüde ve bazen ayrı düşer.

Tanpınar'ın anlattığı İstanbul'da kadınların yaşamının hemen hiç yer alma-

49 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 93.

50 Bu muhafazakâr 18. yüzyıl tarihçisinin eseri: Şemdanizade Fındıklılı Süleyman Efendi, *Şemdanizâde Fındıklılı Süleyman Efendi Tarihi, Müri't-Tevârih*, 3 cilt: I (İstanbul: 1976); II/A (İstanbul: 1978); II/B (İstanbul: 1980); III, ed., Münir Aktepe, İstanbul: 1981.

51 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 51.

52 *A.g.e.*, s. 58.

masına da değinmek gerekecek. Kitabında sadece Gayrimüslim kadınlara bir kez kısaca ve Lamartine'e göndermeyle değinecektir.[53] Tanpınar'ın İstanbul'u sadece Türklerin ve erkeklerin İstanbul'udur. İstanbul kuşkusuz yalnızca bir erkekler dünyası değildi. Ne var ki, kadınların İstanbulu'nu yazmanın zorluklarından da haberliyiz. Eskiye doğru gittikçe kentli kadın "kahramanlar" bulma imkanı çok düşük. Hatta kadınların dünyasını yazmak için, kentsel mekânı kadın olarak deneyimleyenlerin seslerine kulak vermek gerektiği bile söylenebilir. Dolayısıyla, kadınların ağzından veya bizzat kadınlar tarafından yazılmış İstanbul yaşamı konulu eski metinlerin azlığına dikkat çekmek isterim. Kadınlar İstanbul'da ancak geç 19. yüzyıldan başlayarak dile geleceklerdi. Toplumsal cinsiyet ile mekânın ilişkisi konusu belli ki Tanpınar'ın inceleme alanında yoktu.

Tanpınar'ın yazdığı İstanbul'u çağı için benzersiz ve çok önemli kılan pasajlar doğrudan öznel ve duygusal nitelikte olan ve kişisel deneyimlerini aktaranlardır. Mimarlıkla ve mekânla şu aşağıdaki pasajlarda olduğu gibi yüzleşen metinlerin önceki Osmanlı/Türk yazınında benzerleri bence yoktur. Örneğin şu Yeni Cami anlatımına bakalım:

> Ben [Yeni Cami'nin] akşam saatlerini severim. Bu saatlerde bu zarif bina bir sükut musikisi olur; çarşının uğultusundan onun havasına geçer geçmez başka bir dünya başlar. (…) Bu sonbahar yine gittim. Cami tenha idi. Birkaç lambanın binayı doldurmayan, fakat gölgeleri iyice besleyen ışığı altında, bütün yaldızlar ve mermerler, yabancı remizler, uzak dünyalarından sadece korku getiren esrarlı işaretler gibi parlıyorlardı. Daha evvel Selimiye'de çalışmış iki gözü kör bir müezzin bu gölgeler ve esrarlı remizler diyarında hiçbir çizgisi kımıldamayan yüzüyle, benim farkına varmadığım birtakım hakikatleri yoklaya yoklaya dolaşıyordu.[54]

Tanpınar belli ki nostaljik ve historiyografik konuşmadığı, ideolojik denebilecek mesajlar vermediği zaman benzersizleşir. Eskiyi özlemediği, tam aksine kendi gününün deneyimlerini aktardığı zaman, üstteki paragraftaki gibi benzersiz bir duyarlılıkla konuşur. Mekânı o zaman tarihsel stereotiplerle veya arkitektonik olarak değil, insanlarıyla görür. "Sinan bir ananeyi tek başına tüketen, kendinden sonra gelenlere pek az bir şey bırakan sanatkarlardandır"[55] gibi cümlelerle konuştuğundaysa, döneminin bildik yargılarına sadece katılmaktadır. Ama mekânları yukarıdaki alıntıdaki gibi kör müezzinle veya şu aşağıdaki pasajdaki gibi yaşlı İstanbullu Hayrullah Bey ile birlikte tasvir ettiğinde çağı için istisnaidir. Hatta bugün bile bu güzer-

53 *A.g.e.*, s. 105.

54 *A.g.e.*, s. 43-44.

55 *A.g.e.*, s. 38.

gâhtan ilerlemek yerine nostaljik ve ideolojik yorum rotasında yazmak çok yaygın bir eğilim. Sözkonusu önemli pasajı aktarıyorum:

> (…) İstanbul'da hala geçmiş zamanı ve hayatı veren birkaç köşeye insanıyla beraber rastlanır. Bir gün adı II. Mahmud devrine karışan bir şeyhin hayatına dair bir şeyler ararken (…) Halil Hamid Paşa'nın torunlarından Hayrullah Bey isminde bir zatta bu adamın bazı hatıraları bulunduğunu söylediler ve evvelce Şazıli tekkesi olan Hırka-i Şerif'teki evinin adresini verdiler.[56]

Alıntı bu başlangıçtan sonra o yapının ve adı geçen kişinin kısa tasviriyle hüzün ve eskime imgeleri dizisi şeklinde ilerler.

> Ev oldukça haraptı, fakat üslup bir asır evvelini muhafaza ediyordu. İçindeki havanın daha evvellere çıktığını kapıdan girince anladım. Eski ayin yeri olan asma katın trabzanlı sofası o kadar eski ve her şey adeta öyle yerli yerinde idi ki insanın her merdiven gıcırtısında büyük ve üst üste gelen dalgaların uğultusunu andıran eski zikirleri hatırlamaması kabil değildi. Üst katın sofasında ise bir hayli kuş kafesi vardı. (...) Bir gün bana sabahları zikir ve sema ederken kuşların da beraberce zikir ve tehlil ettiklerini söyledi. Hatta ricam üzerine bunu bana gösterdi de. O karşımda döner dönmez bir lahzada geniş sofa sanki bir gül fırtınasına tutuldu.

Mekânı böyle bir insani içerik ve mimari hüzünle anlatmanın ancak Tanpınar'dan yarım yüzyıl sonra Orhan Pamuk tarafından, ama sadece kentsel mekân ölçeğinde biraz olsun deneneceğine işaret etmek isterim. Mekânın kavranışı bağlamında bu yol hâlâ istisnaidir. Tam tersi doğrultudaki, "geçmiş ne güzeldi; ne yazık ki kaybettik ve kaybettirildi" şeklindeki yargıların ortamdaki egemenliğini hatırlatıyorum. Tanpınar en azından zaman zaman böyle konuşmadığı, önümüze duygusal bir ufuk açtığı için önemlidir herhâlde. Tam aksi doğrultuda yazarken de başka bir biçimde önem kazanır. Nostaljiye yenik düşmediği ve duygusal Tanpınar gerçekçi Tanpınar'la yüzleşmeyi başarabildiği zaman, çağdaşlarının hemen hepsini aşar. *Beş Şehir*'deki İstanbul kesimini sonlandırırken şunları söyleyebilir:

> (...) Kanuni'nin, Sokullu'nun İstanbul'unda bile on dakikadan fazla yaşayamam. Böyle bir şey için ne kadar kazanca göz yummak, benliğimden ne mühim parçaları kesip atmak lazım. Süleymaniye'yi yeni yapılmış bir cami olarak görmek, bizim tanıdığımız ve sevdiğimiz Süleymaniye'yi tıpkı geceleyin Boğaz koylarında uzanan ışıkların suda o altın saraylar gibi, zaman içinde bize kadar uzanan bütün bir saltanattan mahrum bırakmaktır. Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler

56 *A.g.e.*, s. 62-63.

> dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz.[57]

Bu sözler 16. yüzyıl ve sonrası Osmanlılarının tanımadığı yabancı edebiyatlarla, deneyimlemediği estetiklerle, tatmadığı lezzetlerle tanışmış bir modern insanın samimi itirafı. Sadece İstanbullu bir Türk olmadığını bilen, kendi deyimiyle "iki ayrı kıymetler dünyası arasında" biçimlenmiş biri o. Hatta kendi sandığından da daha karmaşık, ikili olmaktan çok uzak bir kültürel ve duygusal altyapısı var. O nedenle, çelişkiler ve iç gerilimleri yaşayan, çünkü ortamdaki basmakalıp yargılara bazen katılan, bazense direnmeyi başarabilen biridir Tanpınar. Hiç olmadığı şeyse, nostaljik yönelimli bir ideolog kimliğine bürünmektir.

3.

Anadolu kentlerine gelince Tanpınar İstanbul'daki yaratıcı duygusallığı ve duyarlılığı gösteremez. Her şeyden önce oralarda kısa süreli yaşamıştır. Anıları İstanbul'da çocukluğuna, hatta dolayımlarla doğumundan öncesine kadar uzanır. Diğer kentlerdeyse deneyimlediklerinden çok okuduklarıyla ve kitabi tarihsel bilgilerle yüklü betimlemeler yapar. Örneğin Konya anlatısı çok belirgin bir Selçuklu kişilikleri ve dönemi resmi geçididir. O Tanpınar İstanbul'u anlatan Tanpınar değildir. Yine de Halit Ziya'nın aksine Tanpınar yurt içi gezilerinden evine bir kırıklıkla dönmez. Onları "neden olmaları gereken mekânlar olamıyorlar" diye eleştirmez. Merkezin ve İstanbullu entelijansiyanın en azından 18. yüzyıldan beri geliştirdiği Osmanlı taşrasına yönelik antipatiyi iradi bir unutuşa tabi tutmayı başarır. Sadece bu bile Tanpınar'ı önemli kılmaya yeter.

Başlangıçtaki yargımı burada bir kez daha yineleyeceğim: Tanpınar'ın kentlere bakışı Paris, İstanbul ve Anadolu olmak üzere üçlüdür. Paris'te ve İstanbul'da yaşar. Onları iki farklı yaklaşımla deneyimler. Her ikisine bakışı da istisnaidir. Anadolu'ya ise entelijansiyanın eskimiş taşra nefretini unutarak yaklaşmaya çabalar. Belli ki zorlanır; çünkü modern dönemde öncülleri yoktur. Yapayalnızdır. Ve Tanpınar zaten kendi çağında hep yalnız bir adamdır.

KAYNAKÇA

Ahmed Mithat Efendi. *Avrupa'da Bir Cevelan*. Haz., Arzu Pala. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Aktepe, Münir. *Patrona İsyanı (1730)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958.

57 *A.g.e.*, s. 110.

Artan, Tülay. "18th Century Ottoman Princesses as Collectors: Chinese and European Porcelains in the Topkapı Palace Museum". *Ars Orientalis (Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century)*. 39, 2011.

_____, "Aspects of the Ottoman Elite's Food Consumption: Looking for 'Staples', 'Luxuries', and 'Delicasies' in a Changing Century". *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1550-1922. An Introduction*. Ed., Donald Quatert. New York: State University of New York Press, 2000.

Asiltürk, Bâki. "Osmanlı'nın Avrupa'yı Tanımasında Seyahatnâmelerin Rolü". *Kubbealtı Akademi Mecmûası*. 27/1, 1998.

_____, "Türk Edebiyatında Gezi Kitapları Bibliyografyası". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2 (2000).

_____, *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londra: Routledge, 1994.

Cendrars, Blaise. *La banlieue de Paris*. Fotoğraflar: Robert Doisneau, La Guilde du Livre, Lozan-Paris-Brüksel-Milano-New York: 1949.

Darwin, John. *Unlocking the World: Port Cities and Globalization in the Age of Steam, 1830-1930*. Londra: Allen Lane, 2015.

Handjéri, Alexandre. *Dictionnaire français-arabe-persan et turc, enrichi d'exemples en langue turque avec des variantes et de beaucoup de mots d'arts et de sciences*. 3. Cilt. Moskova: 1840-1841.

Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. Londra: Routledge, 2020.

(Tokgöz), Ahmed İhsan. *Avrupa'da Ne Gördüm, Tuna'da Bir Hafta*. Çeviriyazı: Alain Servante ve Fahriye Gündoğdu. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007.

Kırış, İrem Maro. *Türkiye'de Kentsel İmgelemin Gelişimi: Erken Cumhuriyet Metinlerinde "Batı" Kenti*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniv., 2007.

Klee, Paul. *Paedagogisches Skizzenbuch*. Münih: Bauhausbücher, Albert Langen Verlag, 1925.

Mézière, Ernest. "Alexandre Handjéri". *Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources a consulter*. 23. Cilt. Ed. Ferdinand Hoefer, Firmin Didot Fréres. Paris: 1858.

Murphy, Rhoads. "The Ottoman Attitude Towards the Adoption of Western Technology: The Role of Efrenci Technicians in Civil and Military Applications". *Contributions a l'histoire economique et sociale de l'Êmpire Ottoman*. Ed. J.-L. Bacque-Gramont ve P. Dumont. Paris: 1983.

Safaeddin Rıza. *Sokak ve Çayır Kızları*. İstanbul: Cemiyet Kütüphanesi, 1925.

Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1. Cilt. Viyana: Verlag Braumüller, 1918; 2. Cilt (Welthistorische Perspektiven). Münih: Verlag C.H. Beck, 1922.

Strauss, Johann. "Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries)?". *Middle Eastern Literatures*. 6/1. 2003.

Şemdanizade Fındıklılı Süleyman Efendi. *Şemdanizâde Fındıklılı Süleyman Efendi Tarihi, Müri't-Tevârih*. 3 Cilt, I, İstanbul: 1976; II/A, İstanbul: 1978; II/B, İstanbul: 1980; III, Ed. Münir Aktepe. İstanbul: 1981.

Şirin, İbrahim. "Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi". *Journal of History Studies, 9/2, A Tribute to Prof. Dr. Ali Birinci*. 2017.

_____, *Osmanlı İmgeleminde Avrupa*. Ankara: Lotus Yayınları, 2006.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979.

_____, *Tanpınar'ın Mektupları*. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yay., 2017.

Tanyeli, Uğur. "Seyfi Arkan Berlin'de: Üç Mektup, Dört Açıklama Denemesi". *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan, Mimarlık. Değişim. Özerklik*. Ed., Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan. Ankara: Mimarlar Odası Yay., 2012.

_____, "Spatiality of the Rebellions: The Female Rebels of Istanbul and the Architectures of Discontent (1730-1908)". *Annual of Istanbul Studies*. 7 Aralık 2018.

_____, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*. İstanbul: Metis Yayınları, 2021.

TDV İslâm Ansiklopedisi. "Handjéri, Alexandre". 15. İstanbul: 1997.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Almanya Mektupları (1915)*. Haz., Özgür İldeş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

_____, *Kırk Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Üstünipek, Şeyda. "Léopold-Lévy, Atölyesi ve Türk Resmine Etkisi". *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*. Cilt 11, Sayı 3, Temmuz 2021: 1113–1128. Erişim tarihi: 28 Kasım 2021. https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/62647/917419.

Yılmaz, Gülay. "İstemezük". *Osmanlı'dan Günümüze Darbeler*. Haz., Mehmet Ö. Alkan. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.

Yirmisekiz Mehmet Çelebi. *Bin Yüz Otuz İki Tarihinde Devlet-i Aliyye-i Osmaniye Tarafından İlçilik ile Fransaya Azimet İtmiş Olan Mehmed Efendinin Seyahatnamesidir*. İstanbul: 1289.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Zihinsel Retinası

Turgay Anar

Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Üyesi

Zihinsel Retina, Zihin Körlüğü ve Görme Biçimleri Üzerine

İnsan, zihnini kullanma biçimleri açısından yeryüzündeki farklı varlıklardan biridir. İnsan beyni, sırları hâlâ çözülmeye devam eden bir mücevhere benzetilebilir bu yüzden. Erwin Schröndinger, bu durumu şöyle dile getirir: *"Dünya… salt varoluşuyla tezahür etmez. Tezahürü bu dünyanın çok özel bölümlerinde meydana gelen çok özel şeylere bağlıdır, yani bir beyinde gerçekleşen belirli olaylara."*[1] Adam Zeman'ın bulguları ise zihin üzerine düşünmenin aslında ne kadar karmaşık ama aynı zamanda sanat ve edebiyat için faydalı olabileceğini gösterir. Zeman'ın da vurguladığı gibi insan gözünün işlevi çok basittir aslında: Retina üzerine dünyanın bir görüntüsünü düşürmek.[2] Retinanın ilk görevi, gözün arka duvarını saran ince bir doku tabakası olarak kendine gelen ışığı beynin okuyabileceği şekilde dönüştürmektir.[3] İkinci görevi ise aslında dünyanın anlamlandırılması açısından son derece önemlidir: Görsel dünyamızı meydana getiren analiz sürecini başlatmak, ışık ve gölge dansından bilgi elde etmektir.[4] Görme edimi, daima anlama uzanan bir faaliyettir. Göz ve beyin bu sayede, görsel sistemimizde bulunan bilgi mirasından ve ömür boyu biriktirdiklerimizden yararlanarak çevremizi anlamlandırmaya çalışır.[5]

İlk insandan itibaren görme edimi önemli olmuş, bu edimin temeli ve türevleri üzerinden birçok sanat ortaya çıkmıştır. Bunlar, görsel sanat ismini alarak

1 İktibas yapan Adam Zeman, *Bilinç Kullanım Kılavuzu*, çev., Gürol Koca, Metis Yayınları, 3. Bas., İstanbul, 2017, s. 21.

2 Zeman, *a.g.e.,* s. 211.

3 Zeman, *a.g.y.*

4 Zeman, *a.g.e.,* s. 214.

5 Zeman, *a.g.e.,* s. 244-245.

görme biçimlerini şekillendirmesi ile sanatlarını icra ederler. Görmek insan için anlamlıdır. Görmenin insan için sadece görme sinirleri ve görme fiziği ile ilgili olması, onun dile getirilmesinde sözcüklere ihtiyaç duyulmayacağı anlamına gelmez. John Berger'in *"Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez."*[6] cümleleriyle insanın görülen dünyanın içine doğduğunu dile getirir. İnsanın görmesinin sinirlerle açıklanabilecek bilimsel bir yönü bulunsa da insan sadece bu sinirlerin mahsulü olarak gördüklerini anlamlandırmaz. İnsan aslında zihninde görür, yani beynine gelen gördüğü imajları zihnin retinasından geçirerek anlamlandırır. Bu yüzden "*Zihinsel retina*"[7], görmenin nerede anlamlı hale getirildiğini açıkça göstermesi açısından son derece önemli bir kavramdır. Ama şunu da hiçbir zaman unutmamalıyız ki nesneler anlamlarını yitirdiğinde, artık görerek tanınamazlar, işte bu zihinsel retinası asıl işlevini yerine getiremeyenlerde ortaya çıkan bir durum, zihin körlüğü olarak adlandırabileceğimiz "agnozi"dir. Zeman'dan öğrendiğimize göre agnozi, "gnosis" kelimesinden türer ve bilgi kaybı anlamına gelir. Nörolojide bu terimin daha özgül bir kullanımı vardır. Agnoziler, duyunun sonraki aşamalarında ortaya çıkar, sorunlu duyunun hiç bozulmamış gibi göründüğü, ama meydana getirdiği algının veya bilginin bozuk olduğu rahatsızlıklardır. Algı bozukluğu anlamına gelir.[8]

İlk insandan beri görmeye çeşitli anlamlar yüklenmekte ve tabii ki görme biçimleri de değişmektedir. Modern bireyin görme biçimleri ile atalarının arasında çeşitli farklar ortaya çıkar. Bu farklar, modern bireyin her zaman olumlu bir konuma oturacağı anlamına gelmez. Görmenin evrim geçirmesinde, teknik ve bilimsel gelişmeler kadar bu gelişmeleri çağın içinde farklı anlamlara gelerek kullanan sosyal bilimlerin de şüphesiz etkisi vardır. Bilimsel gelişme ve değişmeler, insanın görmesini de çeşitlendirmiş, görmenin çeşitlenmesi zihnin de gördüklerine farklı anlamlar yüklemesine yol açmıştır. Bu çeşitlenmeler, sanat ve edebiyata da etki ederek görsel bir devrimin ortaya çıkmasına imkân tanımıştır. Ali Artun'un altını çizdiği gibi on dokuzuncu yüzyıl ile birlikte görmenin kaynağı değişir ve dönüşür.[9] Görüş

6 John Berger v.d., *Görme Biçimleri,* çev., Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 6. Bas., 1995, s. 7.

7 Bu kavramı ilk defa kullanan, edebiyat ve görsellik konularıyla ilgili önemli çalışmaları olan Jean Hagstrum'dur. Kavramı edebiyat metinlerini anlamak ve açıklamak için ondan ödünç alarak kullanan insan ise Elaine Scarry'dir. Ayrıntılı bilgi almak için bkz., Elaine Scarry, *Kitapla Hayal Etmek*, çev., Bülent O. Doğan, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 58.

8 Zeman, *a.g.e.,* s. 264.

9 Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* içinde, çev., Ali Berktay; Ali Artun, "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", İstanbul: İletişim Yayınları, 4. Bas., 2007, s. 39.

bu çağda öznelleşir ve böylece de görme eylemi, bakılanın/görünenin temsil ve taklidinden kurtulur. Görmenin bireyselleşmesi, demokratikleşmesi, herkesin baktığı şeyde kendine has bir imge görmesini de sağlar.[10] Bu yüzyıl özellikle bu açıdan insanın görmek istediklerini görmesinin yolunu açar. Her şeyden önce Jacques Ranciér'in de dediği gibi*"Sanat kendisini sanat olarak gören bir bakış olmaksızın yoktur."*[11] cümlesi bir belirme olarak son derece önemlidir.

"Gözün Vicdanı"nın Tanpınar'da Oluşum Süreçleri

Cumhuriyetin kuruluşuna şahitlik etmiş genç yazarların içinde Tanpınar'ın özel bir yeri vardır. O, neredeyse kendisine gelene kadarki kuşak içinde bilmenin, hissetmenin, anlamanın yolunu ısrarla takip ederek bütün bunları bir tualin üzerinde karılan renkler gibi kendi zihninde iç içe geçirmeye çalışmış ve bu da onu çağdaşlarından farklı hale getirmiştir. Çağdaşları ve ondan daha yaşlı olan yazarların eserlerine ve tabii ki merak ve ilgilerine baktığımız takdirde ne demek istediğimiz daha da somutlanabilir. Tanpınar, yaşadığı zamanı dış dünyadan elde ettikleriyle içinde derinleştirmeye çalışmış olmasıyla dikkat çekici ve belki de benzeri pek de olmayan bir sanatçı profiline güzel bir örnektir. Hocası Yahya Kemal, şiir zevkini ve tarihe hangi gözle bakılması gerektiğini ona öğretirken onun medeniyet ve yaşama kültürünü daima anlamaya çalışmış olmak Tanpınar'ın hemen önündeki karanlıkları Fransız edebiyat üstatlarının eserlerinden süzdükleriyle aydınlatmasına imkân tanır. Tanpınar, henüz çok gençken bile belki de tesadüfen belki de garip bir talih ile kendini sadece bir yönde derinleştirmenin çıkmaz sokaklarını aktüel zamandaki edebiyatçıları gözlemleyerek fark etmiştir. Bu yönüyle onun çevresinde yer alan yahut da kendisinin dâhil olduğu çevrelerin sanatına nasıl bir yön kazandıracağını hep düşünmüş olmalıdır. Bunu denemelerinin, romanlarının ve günlüklerinin satır aralarında görmek mümkündür. Hep edebî hesap yapan ve yaptığı bu yeni hesapları yine kendisi bozsa da sürekli zihnen faal olmaya çalışan bir sanatkâr olmasıyla tek çıkış yolunun yine sanatında olduğunu kavramış bir bilinçten söz etmek gereklidir. Onun bu bilinci elde etmesini sağlayan kendi kronolojik hayatının bazı duraklarında durmak ve buralarda onun nasıl vakit geçirdiğine genel hatlarıyla bakmak bile onu anlamanın güzel bir girişi olacaktır.

Tanpınar'ı yaşadığı zamandaki şair, yazar ve sanatkârlardan ayıran yönler nelerdir? Bu sualin şüphesiz detaylı bir açıklamaya ihtiyacı vardır. Öncelikle

10 Baudelaire, *a.g.y.*

11 Jacques Ranciér, *Görüntülerin Yazgısı-Duyuların Paylaşımı,* çev., Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Kitap, 2008, s. 76. (Yukarıdaki üç paragrafın ilk şekli için bkz., "Tedirginlikler Çağında Hz. Peygamber İmgesine Sığınmak: Modern Türk Şairinin Zihinsel Retinası", *Sîreti Sûrette Görmek I-II,* İstanbul: Merdiyen, 2018, s. 265-275).

onun "şahsî masalı", Tanpınar'ı yavaş yavaş sanat ve edebiyatla yoğurmuştur. *"Benim şartlarım beni edebiyata götürdü."* diyen Tanpınar'ın okuma zevki kazanması erken yaşlarda başlar. Ailesiyle birlikte değişik coğrafyalarda yaşaması, aile fertleri, bilhassa ona yolculuklarda geçtikleri coğrafyanın efsane ve masalları ile Yunus Emre'yi sevdiren büyükannesi, hayata "çok yıldızlı bir aynadan" bakmaya başlayan sanatkâr bir göz ve iç dünya zenginliği, okuduğu kitaplar ve hiç şüphesiz onun kendinde bulduğu en önemli özellik olan "dikkatini" sürekli uyanık tutma gayretine Tanpınar'ın olgunlaşmasına fırsat tanıyan sebepler olarak bakılmalıdır. Bunların yanı sıra bu sebeplere onun ilgi ve kabiliyetleri, kaderin cilveleri, tesadüfler, kazalar, okuma zevki ve diğerler sebepleri de eklemeliyiz.

Tanpınar, Yaşar Nabi Nayır'ın hazırladığı bir ankete verdiği cevapta, "hiçbir zaman çalışkan bir öğrenci olamadığını" dile getirir. Bu cevapta onun bu yıllarının savaşlar, yoksulluklar arasında geçmiş olmasının da etkisi vardır. Onun özellikle okula gittiği ilk yıllardaki hocalarından fazla bahsetmemesi, onların Tanpınar'ın üzerinde olumlu tesirlerinin olmamasına da bağlanabilir. Ama Tanpınar'ı asıl besleyen ana kaynak, adeta başka bir dünyanın eşiğinde kendinden geçercesine soluklandığı kitaplardır. Kitaplar, bakmasını ve okumasını bilenlerin hazineleridir. Altın, para ve diğer zenginlik kaynaklarının aksine asıl zenginlik, hayatın zenginleşmesi değil midir? İşte Tanpınar, bu zenginlik kaynağından içmeye çok erken yaşlarda başlar.

Cevdet Paşa'nın *Kısas-ı Enbiya*'sı, Namık Kemal'in *Celaleddin Harzemşah*'ı, *Cezmi*'si, on dört yaşından itibaren matbu Osmanlı tarihleri, o yıllardaki gazete ve dergilerin bazıları… Ahmed Rasim, Süleyman Nazif, Ahmed Haşim ve Yahya Kemal'i hep bu okuma serüveninde tanır. *Servet-i Fünûn* dergisinin koleksiyonları… Tanpınar'ın doymak bilmeyen tecessüsünü kanatlandıran bu okuma serüvenini engelleyen sebepler de vardır. Okumak istediği kitaplara ulaşamamak onu ciddi anlamda sıkıntıya sokar. Bir yazısında bu durumla ilgili olarak "bu kitap yokluğu erginlik çağlarımın hakiki azabıdır" şeklinde çarpıcı bir cümle kurması, Tanpınar'ın nasıl zor bir durumda olduğunu açıklaması bakımından önemlidir.

Ailesiyle birlikte yer değiştirmeleri, kitap yokluğu sorununu hafifletecek ortamlarla karşılaşmasına fırsat tanır. Özellikle Antalya yıllarında bu okuma arzusunu doyuracak çözümler aramaya iter onu. Kira ile kitap veren bir kütüphaneye üye olur. Aynı zamanda kitap meraklısı bir komşusunun kütüphanesinden birçok kitabı ve dergiyi alıp okuma fırsatını yakalar. Bu yıllarda Türk edebiyatı için son derece önemli bir edebiyat dergisi olan *Servet-i Fünûn*'un pek çok sayısını ve tercüme romanları yutarcasına okur. Bunları okudukça da dünyası zenginleşir.

Antalya yıllarında güncel edebiyatı da takip etme imkânına kavuşur. Bu sayede *Yeni Mecmua*'da yazılar yazan Ziya Gökalp ile tanışır. Onun devri için önemli sayılabilecek yazılarını okur ve bunları anlamaya çalışır. Aynı zamanda ileride üniversite eğitimi sırasında hocası, daha sonra da dostu olacak olan Yahya Kemal'in şiirlerini ezberlemektedir. Onun şiirleriyle kurmaya çalıştığı büyülü atmosfere henüz genç yaşlarda adım atar Tanpınar. Antalya, çeşitli alanlarda kendini geliştirmeye çalışan Tanpınar'a farklı alanlardaki insanlarla da tanışma fırsatı sağlar. Burada tanıştığı Avni Başman, onun yeni edebiyatı tanımasını kolaylaştıran bir etken olarak düşünülebilir. Lisede hocası olan Süleyman Fikri Bey'den de çok şeyler öğrendiğini Tanpınar dile getirir. Şahsiyetini şekillendirmeye başlayan bu okuma sevgisinin yanına yükseköğrenim için gittiği İstanbul'daki hocalarını, diğer şehirlerde edindiği arkadaşları, dostları ve izlenimleri ile sanat edebiyat sohbetlerini de eklersek onun yetiştiği çevreyi aşağı yukarı ortaya çıkarmış oluruz.

Tanpınar'ın ailesiyle birlikte dolaşmaları, onun değişik okullarda okumak zorunda kalmasına sebep olmuştur. İlk tahsiline İstanbul'da Ravza-i Maarif İbtidaî Mektebi'nde başlayan Tanpınar, daha sonra sırasıyla Sinop ve Siirt Rüşdiyelerinde okur. Ömer Faruk Akün'ün verdiği bilgiye göre Siirt'teyken bir yıl kadar da Dominicainlerin idare ettikleri bir Fransız okuluna devam etmiş, lise öğrenimini İstanbul'daki Vefa ve Kerkük ile Antalya Sultanîlerinde tamamlamıştır. Onun tahsil hayatına baktığımızda bile Osmanlı devletindeki bir kamu görevlisinin ailesinin iş icabı dolaştığı coğrafyaları da tespit edebiliriz.

Bu tür yer değiştirmeler aslında bazen Tanpınar'a fayda da sağlamış olmalıdır. Tanpınar'ın estetikten anlayan bir edebiyatçı olarak yetişmesinde şüphesiz bu seyahatlerin ve farklı mekânlarda yaşamasının hayatında şüphesiz etkisi olmuştur. Çocuk denecek yaşta hayatı ve insanları gözlemlemeyi öğrenen Tanpınar, yaşadığı mekânlardaki insanları ve bu insanların hayatlarının detaylarına, sıkıntılarına ilerde yazacağı edebî eserlerde, bilhassa roman ve hikâyelerinde yer verecektir. Devrin şartları düşünüldüğünde, bir yerden başka bir yere gitmek günümüzdeki kadar kolay olmadığından çeşitli ulaşım vasıtalarıyla günlerce süren bu seyahatler Tanpınar'ın dünyasını zenginleştirmiş olmalıdır. Nitekim kendisi de bu seyahatlerin üzerindeki tesirini onunla yapılmış bir röportajda, babasının Anadolu memuriyetleri dolayısıyla bir yerde oturmamalarının, o zamanların uzun süren yolculuklarının, uzak imparatorluk memleketlerindeki değişik iklim ve yaşama şekillerinin, ani ayrılışların hüznünün, dönüşlerin saadetinin, daha çocuk yaşlarda iken hayatına dikkat etmesine, hiç olmazsa onu bir macera gibi görmesine sebep olduğunu söyleyerek açıklar.

Tanpınar ailesiyle Sinop'tan sonra Siirt'e taşınır. Siirt'te akşam saatlerinde uzaktaki dağların ezici morluğu ve yıldızlı gecelerini tanıyan Tanpınar'ın anı-

larına "seyir" sözcüğünün bu yaşlardan itibaren girdiğini görürüz. Seyretmek, seyrettiği manzaradan hayranlıkla karışık bir haz almak, bu hazzın kendinde bulduğu karşılığı yıllar boyunca, hiç unutmadan zihninde mucizeli bir hazine gibi saklamak onun hayatına seyir sözcüğüyle açılan bir başlangıç, rengârenk bir kapıdır. Bu kapıdan içeri girmeye çalışan "sonsuzluk", Tanpınar'ın da dediği gibi "dalga dalga vücudunu ve ruhunu doldurur." Hayal gücünü dolduran yıldızlar, "uzak dağların aldığı o korkunç yalnızlık hissi"yle birlikte hemen her gece görsel bir şölene çıkmanın verdiği o kendine has ama yalnız bir hayatın içinde biriken bu hayat, Tanpınar'ı besleyen asıl kaynaklardandır. Hayat, özellikle Tanpınar'ın baktığı ve gördüğü hayat, bir sanatkârı ruhen doyurmak için olanca saflığıyla oradadır, yani "bakışta gizlidir. "

Sanat, edebiyat ve kültürün başkenti olan İstanbul, yükseköğrenimini sürdüren Tanpınar'ın daha da zenginleşmesine imkân sağlar. Birinci Dünya Savaşı sonunda işgal edilen İstanbul'da pek çok sıkıntıyla da mücadele etmek zorunda kalan Tanpınar; hocaları, arkadaşları, devrin ünlü, ünsüz yazarlarıyla kültür-sanat ve edebiyatla çevrelenmiş bir çevrenin içinde bulur kendini. Başta ölünceye kadar kendisine olan hayranlığı her fırsatta dile getirdiği hocası Yahya Kemal olmak üzere, hepsinin ismini veremeyeceğimiz devrin ünlü edebiyat adamlarından Cenap Şahabeddin, Ferid Bey (Kam), Hüseyin Dâniş (Pedram), Necip Asım (Yazıksız), Mehmed Fuad'dan (Köprülü) istifade eder. Yukarıda saydığımız isimlerden onun üzerinde en fazla tesiri olan Yahya Kemal'dir. Darülfünun'da hocası olan Yahya Kemal ile hoca-talebe ilişkisi zamanla ikisinin arasındaki samimiyetin artmasıyla arkadaş mertebesine ulaşır. Yahya Kemal, daha ilk dersinde Tanpınar'ı adeta büyülemiş, bu büyünün etkisi yıllar sürmüştür.

Mezuniyetinin ardından orta öğretim kurumlarında edebiyat öğretmeni olarak 1923 yılında Erzurum Lisesi'ne atanır. Daha sonra 1925'te Konya'da, 1927'de Ankara Liselerinde öğretmenlik yapar. Ankara'da Gazi Orta Muallim Mektebi'nde de derslere girer.

Tanpınar Ankara'da da önce Ankara Lisesinde, sonra da Gazi Terbiye Enstitüsü'nde kalmıştır. Ankara lisesinden öğrencisi olan Ahmet Muhip Dıranas, Tanpınar'ı anlattığı yazısında hocasını nasıl tanıdığını şöyle anlatır:

> *Hamdi'yi ilk gördüğü günü daima hatırlayacağım. Bundan otuz yıl önceki belki daha eski Ankara'nın taş lisesinde, şimdiki Yenişehir'e fakat o zamanki deve dikenli tarlaya bakan bir sınıf odasında bize ilk dersini vermeye geldiği gündür o gün. O ilk dersten şu anda tek hatırladığım kırk beş dakika müddetle bize sadece Jokonda'nın ellerini anlatmasıdır. Benim sanata tutkunluğum Jokonda'nın ellerine o gün duyduğum aşkla başlar. Hamdi genç bir adamdı ve elleri durmadan öpüşlere boğuyormuş gibi anlatıyordu… Onu ikinci defa, lisenin ek binalarından birinde*

bekâr odasında gördüm. Yerler gelişi güzel atılmış kitaplarla bir kitap mezarlığı idi: Bir yığın garplı yazar. Bunlardan bir tanesini elime tutuşturdu ve bunu mutlaka okuyup anlamalısın dedi. Baudelaire'in Kötülük Çiçekleri. O akşam yabancı dil öğrenmeye başladım, kaldı ki Hamdi ile dostluğumuz da başlamıştı; asıl bunu tercih ederim.[12]

Suut Kemal Yetkin de onunla ilgili bir yazısında, Ankara Lisesinde Edebiyat öğretmeni olan Tanpınar'la aynı odayı paylaştıklarından bahseder. Tanpınar'la dostlukları birlikte kaldıkları bu odada serpilmiştir. Yetkin, bu yazısında anlattığına göre Tanpınar'la Ankara'da dolaştıktan sonra lisedeki odalarına zevkle döndüklerini hatırlar. Bu oda ikisi için de "yeni bir hayatın" başlangıcına işaret eder:

Bizim için yaşam o zaman başlardı. Sanat ve edebiyat üzerindeki konuşmalarımız, okuduğumuz yeni kitaplar üzerine birbirimize bilgiler vermemiz, geç saatlere kadar sürüp giderdi.

Ankara, zihninde yazacağı eserlerle birlikte kendini zenginleştirmeye çalışan genç bir öğretmene ev sahipliği yapar. Burada da kendine sanatkârlardan oluşan bir "çevre" kurar. Bu çevreyi hazırlayan yerlerden biri de öğretmenlik yaptığı Ankara'daki Taş Mektep'tir. Tanpınar'ın Ankara yıllarını çarpıcı bir ışıkla aydınlatan en önemli kaynaklardan birini, o yıllarda Ankara Lisesi'nde öğrencisi olan, Ahmet Muhip Dıranas yukarıdaki anısında anlatmıştır.

Bir edebiyat öğretmeninin daha ilk derste öğrencilerinin belki hiçbirinin görmediği, sanat değeri hakkında belki de hiçbir bir fikir sahibi olmayan öğrencilerine bir resimden bahsetmesi, Tanpınar'ın nasıl farklı bir öğretmen olduğunu gösteren önemli ipuçlarıdır.

İstanbul, üniversite öğrencisi genç Tanpınar'ı güzelliği ile büyüler. Bu yıllarda hocası Yahya Kemal ve arkadaşlarıyla dolaştığı İstanbul, her şeye rağmen onun için seyredilmeyi, keşfedilmeyi bekleyen bir hazine gibidir. Bu hazinenin ne tarafından bakılırsa bakılsın Tanpınar'ın İstanbul'a, İstanbul'un güzelliklerine olan keşifle karışık bakış açısı şahsî müzesini kuracak bir dikkate sahip olduğunu gösterir. Eserlerindeki tasvirlerin böyle bir ruhla yazılmış olması sayesindedir ki bu eserler sanat olarak değer kazanabilmiş ve her okunduğunda kendini bu türden bir okumaya adamış okura farklı bir pırıltısını da gösterebilmiştir. İstanbul'u her ayrıntısını merak eden bir bakışla seyretmesi, seyrini sanatının merkezinde yer almasını isteyecek güzelliklerin en güzeli olarak tasvir etmesi, daha doğrusu sanatkârane yaşantısına İstanbul'u katması Tanpınar'ın bu şehirle olan içten bağlılığını apaçık ortaya serer. Bu şehirde hasbelkader yaşayan bir insanın, kültürlü ve yetenekli bir

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2. Bas., 1996, s. 306.

şairin, başarılı bir romancının veya hikâyecinin ondan öğreneceği en önemli şey, "sanatkâranenin emrinde bir dikkatin", insana bahşedeceği zengin hayallerin nasıl bir sanatkârane hünerle işlenerek bir araya getirilebileceğidir.

Tanpınar'ın edebiyat eserleri ve kendi yolunu aydınlatması amacıyla takip ettiği sanatçılarla kurduğu bağ, onu "resim sanatıyla" ilgilenmeye sevk etmiştir diyebiliriz. Baudelaire ve Valéry'nin dikkatleri onu ressamlar ve resimlerle baş başa bırakacak kadar önemli duraklardır. Bu durakların içinde ise Ahmet Haşim'in ölümü üzerine Güzel Sanatlar Akademisi'nde boş kalan sanat tarihi hocalığına 1933'te tayin edilmesi şüphesiz onun doğal bir havzaya ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Akademi'de estetik ve mitoloji dersleri vermeye başlaması da kaynaklara inme hususunda ve kendini görsel sanatlar açısından daha da derinleştirmesine imkân sağlamış olmalıdır. Buradaki sanatkâr hocalarla kurduğu dostluk ona sanat meselelerinde farklı bir perspektif de kazandırmıştır. *Yaşadığım Gibi*'deki sanat yazılarının da gösterdiği gibi Tanpınar, yaşadığı devirdeki birçok sanatkârı, eseri ve ekolü burada tanımış, onlarla kendi sanatı arasında edebî ve estetik bir iç akış, bir aktarım sağlayabilecek sanat malzemesini buradan bulup çıkarmıştır.

Haldun Taner, bir yazısında bir akşam vakti gördüğü Tanpınar'ın, koltuğunun altında tuttuğu, yurt dışından yeni gelmiş bir resim albümünü incelemek, onun içinde "erimek" için duyduğu heyecanı ne güzel anlatır ve "Gerdeğe girecek bir damat gibi heyecanlı idi." der. Yalnız ve sıkıntı içinde kıvranan sanatkâr, rahat edebileceği tek yere sığınmak için tabii ki acele eder: Sanata. Onun bu tavrında etkili olan pek çok sebep vardır. Üzerine titrediği şiiri, devrin edebiyat dünyasında çok fazla sevilmemiştir, romanları anlaşılmamıştır. Hikâyeleri dikkat çekmemiştir. Bütün bu haricî sebepler bir yana, "içsel" farklılık ve zenginlik de onun dünyasını süsleyen yıldızların sıradan insanlarca kaya parçalarından farksız görüldüğünü işaretler.[13]

Edebiyatın malzemesi kelimelerdir. Kelimelerin başka kelimelerle türlü şekillerde yan yana gelmesi, onlardan farklı kıvılcımların çıkmasını da sağlar. Üslup dediğimiz şey işte tam da budur. Kelime, bir sanatkârın elinde öyle güzel ve belki de başka birinin düşünmediği, fark etmediği bir sistemle bir araya geldiğinde, yeni bir sanatsal evreni de ortaya çıkarır. Ressamların eserleri, Tanpınar'ın inşa etmek istediği dili farklı bir tarzda sergilemeleri dolayısıyla onun dikkatinden kaçmaz. Yukarıda da üzerinde durduğum gibi onu devrinde diğer yazarlardan farklı yapan dikkat çekici özelliklerin en başında ressam gibi bir göze sahip olması, gözünü eğitmiş olması gelir. Bunda görsel sanatlara olan ilgisi de dikkate alınmalıdır. Onun sanatına devşireceği farklı

13 Gözün vicdanı başlıklı bölümün ilk şekli için bkz., Turgay Anar, "Gözün Vicdanı: Tanpınar ve Resim", *Türk Edebiyatı,* nr. 423, 2009, s. 34-36.

bir sanatsal yolun ipuçlarını bu tür görsel sanat eserlerini izleyerek kendine mal etme isteğinde bulabiliriz. Kendini farklı alanlarda da geliştirmek, sürekli diri tutmak isteğini hiçbir zaman göz önünden uzak tutmak istemediğinden, o devirlerde bile pek çok insanın dikkatinden kaçmış sanat eserlerini incelemek için arayıp bulması ondaki sanatsal dikkatin daha da bilenmesine yardım eder. Onun iç dünyasında gerçekleşen bu sanatsal devrim, dışa yansımak için kelimeler arar. Tanpınar'ın kurmaca eserlerinde ve nesirlerindeki kelime işçiliğinin ardında görsel ipuçlarını bulup üzerinde düşünürsek gençliğinden başlayan bu sanatsal arzunun onun tasviri cümleler kurmasını kolaylaştırmıştır diyebiliriz. Tanpınar'ın kronolojisine dikkatle bakarsak görünürde çok hareketli bir hayatının olduğunu pek söyleyemeyiz. Çağdaşı pek çok yazar, hatta onu çok yakından tanıdığını iddia eden dostları bile Tanpınar'ın içinde gürül gürül çağlayan edebî ırmağı fark edemezler. Ama onun gerçekleştirmek istediği sanatsal arzularına odaklanırsak bu sefer onda görsel sanatlara doğru yayılan aşkı yazığı metinlerden, yaptığı artistik göndermelerden pek tabii ki tespit edebiliriz. Bu yüzden resimler, ressamlar, görsel sanat eserlerine dair yazdığı yazılar onu çağdaşlarından ayırır.

Tanpınar, üslubunun oluşmasında resim sanatının imkânlarından yararlandığını inkâr etmez. Bu durum kendince bir kıvam, estetik bir iç akışla oluşan Tanpınar cümlesinin de belirgin kaynaklarından biridir. İmge bu yönüyle kelimeyle dile gelir. Romanlarındaki o uzun tasvirî cümleleri yazmasına, bir resim terbiyesini sürdüren kurumdan geçmesinin ve ressam olmadan ressam bakışına sahip olmasının büyük oranda etkisinin olduğu görülür. *Huzur* romanındaki İstanbul tasvirleri, *Beş Şehir* kitabındaki bir nevi öznel şehir monografisi oluşturmasının sonucu ortaya çıkan etkileyici betimlemeler, denemelerindeki şehir ve güzel sanatların herhangi bir kolu hakkındaki cümle ve tasvirler onun resim terbiyesinden gelen bakışının etkisiyle üslubunu kurmasına ve eserlerinde kendine has estetiksel bir iç akışın oluşmasına imkân vermiştir. Bu iç akışı elde etmesine yardım eden en önemli ayrıntı ise, gözün vicdanına sahip olmasıdır.

Tanpınar'ın "Zihinsel Retinası" Nasıl İşler?

Her ne kadar birbirlerinden malzeme açısından farkları olsa da görsel sanatlar ve özellikle de resim ile edebiyat çeşitli biçimlerde iletişime geçerler. Bu iletişimin niteliği ve düzeyi kurulan ortaklıklarla daha da anlaşılabilir. Leonardo'dan itibaren resim ve edebiyat arasında düşünülen benzerlik ve farklılıklar, birbirleriyle kardeş olan bu iki sanatın iletişimini sürdürmesini sağlar. Zaman zaman iki sanatın temsilcileri arasında şiddetli tartışmalar çıksa bile "ut pictura poesis" geleneği ve ekfrasis tekniği, görsel sanatlar ve edebiyat arasında bir tarihi derinliğin ortaya konulmasına da imkân tanır. "Resim, şiir gibidir." cümlesiyle çok genel hatlarıyla Türkçeye çevirebileceğimiz bu gele-

nek, resim-şiir arasındaki kurulan bağın kilit noktasıdır. Resim, imgeyi ortaya koyarken sessiz bir şiire benzer, şiir de resimlerdeki sessiz imgelere ses veren yönüyle, iki farklı göstergenin dil içinde canlanmasını sağlar. Bu canlanan şey, aslında görsel evrenin kaynaklık ettiği imgenin dil içinde ve kelimeler sayesinde yeniden yaratılması anlamına da gelir. Bu da göstergeleri farklı olan iki farklı disiplinin çeşitli kuram ve tekniklerle kurduğu iletişim ile ortaya yeni ve belki de daha önce sanat ve edebiyat tarihi için beklenmedik eserlerin yaratılmasını sağlar. Bu yönüyle görsel sanat eserleriyle edebiyat, eksikleri ve fazlalıklarıyla kendine mahsus malzemelerle yeni ve birbirinden çok farklı şekillerde imge oluşturulmasını mümkün kılar. Görsel sanat eserleri ve edebiyatı birbirlerine bağlayan temel güç, sanatkârda gizlidir. Bu giz bu sebepten çok çeşitli biçimlerde örneklenir. İmge sanat eserlerinde yer değiştirse bile o imgenin anlatım imkânının çeşitlenmesi çağa özgü çok-boyutlu olma dediğimiz durumun ortaya çıkmasının bir neticesidir.

Şimdi Tanpınar'ın zihinsel retinasına gelen imgelerin kurmaca eserlerinde nasıl ortaya çıktığına eğilebiliriz. *Huzur* romanı, Tanpınar'ın sanat evrenindeki neredeyse bütün renkleri bir araya getiren ve onları Nuran'ın şahsında toplayan yönüyle ilginç ekfrastik göndermelerin yer aldığı bir metindir. Bu sanatsal metinde, ressamların eserleri, onların eserlerinden canlanan imgelerin kurmaca bir evrene yansıyan yönleri, onun zihnindeki bu imgelerin anlamalarını okumamıza kapı açar. Mümtaz, Nuran'ı sadece âşık olduğu bir kadın gibi değil onu estetik bir sonsuzlukta ve daha da derin anlamlarla var ettiği bir evrende kimi zaman bir sanat eseri gibi inceler kimi zaman da onunla seyrettikleri manzara içinde onun imgesiyle estetik bir planda özdeşleşir. Romanın özellikle musiki fasıllarındaki imgesel yön, bu özdeşleşmenin zirvelerini dolanır durur. *Huzur* romanından sadece iki güzel örnekle bunları açıklayabiliriz.

Mümtaz, âşık olduğu kadını, İstanbul'un hem estetik hem tarihsel hem de kenar semtlerindeki birçok manzara içinde ve neredeyse hepsinde de farklı imgeler içinde düşünür. Bu imgelerin Mümtaz'ın zihninde anlam kazandığı yerlerde sanatın insanı evrenin zirvelerine çıkaran yönünü mutlaka görürüz. Mümtaz, o gördüğü imge ile sanki yeryüzünden uzaklaşır, sadece aşkı ile birlikte olacağı ve belki de dünyanın bütün kötülüklerinden sığınacağı büyülü bir yere kaçar. Bu büyülü yere kaçıp gidebilmeleri için onların aslında buna uygun bir boyutta olmaları gerekir. Sanatın insanı varlığıyla başka bir boyuta götüren yönü onları sığınabilecekleri bir evren olan sanatta birleştirir aslında. Nuran, birçok sanat eseriyle tasvir edilir, onlardan aldığı mucizevi ışıklarla, onlara benzeyen yönleriyle kelimelerden inşa edilen bir romanda yeniden yaratılır:

Bir tarafı yarı karanlık içinde kalan yüz ve başın kendi kendisini sert

idraki, bütün canlılığı ve gözlerindeki bütün çehreyi yemeğe hazır dikkatiyle şimdi Nuran daha ziyade Ghirlandaio'nun 'Mabed'e Takdim'indeki Floransalı Kadın'ı, sol eli kalçasında, başı şakak kemiğinin küçük çıkıntısını ve çenenin çukurunu daha ziyade belirten latif bir yana eğişte adeta omuzla birleşmiş, biraz ilerisinde geçen manzaraya bütün hüviyetiyle akan o yarı kadim dünya ihtişamını hatırlatıyordu.[14]

Buradaki sanatsal gönderme, aslında sessiz bir sanat eserini dil içinde yaratmak, ona ses vermek, onu başka bir gösterge ile iletişime geçirip ondan alınan imgesel güçle yeni bir imge yaratmak şeklinde tanımlayabileceğimiz ekfrasistir.[15] Floransa ekolüne bağlı Erken Rönesans döneminin önemli ressamlarından olan Ghirlandaio'nun *Bakirenin Mabede Takdimi* isimli *(Presentation of the Virgin at the Temple)* tablosunun sol tarafında yer alan kadınların biraz önünde duran, sol eli belinde ve yüzünde hüzünlü bir ifade olan kadın, romanda Nuran'a benzetilir. Tablodaki kadının duruşunu ve bu poza benzetilen Nuran'ın romanda tasvir edilen duruşuyla birlikte üst üste gören bir göz ve düşünen zihin, Tanpınar'ın dünyaya ne tür bir retinadan geçen görüntülerle baktığını ve bu düşüncesinin geniş ufuklarının nereye ulaştığını göstermesi açısından ilginç bir göndermedir.[16]

Domenico Ghirlandaio-Bakirenin Mabede Takdimi.

14 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 29. Bas., 2017, s. 189.

15 Ekfrasis kavramıyla ilgili bilgi almak için şu esere bakılabilir: Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*, İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019.

16 Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki bu ve bunun gibi görsel sanat eserlerine yaptığı çeşitli göndermeleri incelemek için bkz., Turgay Anar, *Huzur Atlası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanının Okuma Kılavuzu*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.

Seçtiğimiz ikinci örnek romandaki kötücül kahraman Suat'ın benzetildiği bir tablo ile ilgilidir. Suat intihar etmiş, Nuran da âşık olduğu Mümtaz'ı terk etmiştir. Mümtaz, büyük bir yıkım içindedir. Romanın sonuna doğru Mümtaz, kendine musallat olan Suat'ın hayalini görmeye, onunla konuşmaya ve tartışmaya başlar. Ona hem kızgındır hem de ondan korkuyordur.

> *Ne kadar güzelleşmişsin! Hem çok, çok güzel olmuşsun... Bu hüzün sana yakışıyor. Bilir misin neye benziyorsun? Botticelli'nin meleklerine... Hani o Passion'da İsa'ya üç çiviyi verene...*[17]

Tanpınar'ın atıf yaptığı tablonun orijinal adı *Lamentation over the Dead Christ with Saints Jerome, Paul and Peter,* Türkçede bilinen adı ise *İsa'nın Ardından*'dır. Tablo, 140 x 207 cm. boyutlarındadır. Tablonun 1490-1495 yılları arasında tamamlandığı tahmin edilmektedir. Günümüzde Münih'teki Alte Pinakothek Müzesi'nde sergilenen tabloda, sol eliyle İsa'ya üç çiviyi uzatan meleğin yüzü, Suat'ın hüznüne benzetilerek son derece ince bir göstergelerarası gönderme yapılır. Bu benzetmenin görsel bir sanat eserinden kaynaklanması önemlidir. Zira işte tam da böyle bir gönderme, Tanpınar'ın zihinsel retinasındaki anlamlandırma süreçleri üzerinde dikkat kesilmemizi sağlar. Tabloda işlenen ihanet temasının varlığı Suat'ın âşıklara yaptığı hainlikle birleştirilmesi Tanpınar'ın işlediği temayı başka sanat eserleriyle derinleştirip desteklemesine güzel bir örnektir.

Botticelli- İsa'nın Ardından.

17 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 409.

Sahnenin Dışındakiler romanında Nâsır Paşa'nın siyaseten iflas ettikten sonra kişisel evraklarını, defterlerini ve notlarını Cemal ile birlikte şöminede yakması, son derece görsel bir hadise olarak dile getirilir. Tanpınar'ın kurmaca metinlerinde sadece kahramanlar sanatsal eserlerle irtibatlandırılmazlar, tıpkı burada olduğu gibi şöminenin her şeyi yakıp kül eden ağzı, bir pagan tanrısı olan Moloch'a benzetilir. İki cansız nesne ile kurulan bu benzerlik ilişkisi, eğer göndermeyi biliyorsak anlamını çok farklı boyutta derinleştirir:

> *… ocağa düşen her şey, muasırlarının o kadar ümitle, yıllarca sadece dirayet dolu bir mahfaza gibi gördükleri, büyük ve abidevi alnından başlayarak bütün çehresini bir akşam kızıllığına boyuyor… Elli sene ve ufak tefek uzanışlarla daha birkaç nesil evvela teker teker, eski bir Moloch heykelinin eteği gibi ağzını açmış soluyan bu ocakta birbiri ardınca yanıyordu.*[18]

Moloch heykeli.

Son örneğimiz *Aydaki Kadın* romanından. Romandaki kahramanlar Suat ve Selim Paris'te müzeleri gezerler. Romanda yine bir modern resme yapılan gönderme konumuz açısından önemli. Bu türden göndermeler aslında yazarın resimlere sadece birkaç dakika bakıp geçmediğini, onların üzerinde ısrarla durduğunu, onları incelerken kendi sanatına da farklı bir sanatsal alan açmak istediğini düşünebiliriz.

Aydaki Kadın'daki atıf, işte bu modern ressamların belki de en orijinali ve tablolarındaki fantastik atmosfer sebebiyle de imgeleri en sıra dışı olan ressamı Chagall'ındır: *"Chagall'ın aslını çok iyi hatırlıyordu. Onu son defa Suat'la beraber görmüşlerdi. Zaten o hafta Suat'ın haftası olmuştu. Ve Selim için bu*

18 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler,* İstanbul: Dergâh Yay., 3. Bas., 1997, s. 325.

haftanın hatırası, Chagall'ın saatli, franklı atların ve eşeklerin insan vücuduna teyellendiği fantastiğinden daha çok fantastikti."[19]

Atıf yapılan eser, *Self-Portrait with a Clock in Front of Crucifixion*, Türkçede *Çarmıhın Önünde Saatli Otoportre* (1947) şeklinde bilinen tablodur. Chagall'ın eserine yapılan atıf, onun sanatında bariz bir özelliğin vurgulanmasıdır aslında. Onun sanat eserlerinde klasik bir perspektif yoktur. Eserlerinde normalde pek de karşımıza çıkması mümkün olmayan şekil, nesne ve figürler yer alır ve bunlar da olağanüstü bir biçimde resmedilmişlerdir. Yahudi kökenlerinin çeşitli mit ve efsanelerini de eserlerine monte eden Chagall, sanatseverleri şaşırtan bir renk seçimiyle de tanınır.

Chagall- Çarmıhın Önünde Saatli Oto Portre.

Sonuç Yerine

Tanpınar'ın modern resimleri klasiklerden daha çok beğendiğine dair elimizde fazla bilgi yoktur. Özellikle *Yaşadığım Gibi*'deki resimler ve ressamlarla ilgili yazıları ve bütün eserlerine yayılan modern sanatkârlar ve sanat eserlerine dair isim ve göndermeler klasik sanat eserlerinden fazla değildir. Tanpınar'ın daha çok klasik ressamları ve onların resimlerini sevdiğini söylemek mümkündür. Günlüklerini incelediğimizde bunun izlerini görmek mümkündür. Goetz isimli bir ressamla yaptığı tartışmayı günlüğüne yazan Tanpınar, modern resmin absürd mü, tasfiye mi, gerçekten yeni bir gidiş

19 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, İstanbul: Adam Yayınları, 1987, s. 29.

mi olduğunu tartışır. Modern ressamların eserlerini Avrupa gezilerinde görme fırsatını yakalamış olan Tanpınar, onların eserlerindeki sanatsal özellikleri anlama hususunda da zorlanır. Onun sanat evreninde modern sanatın, soyuta kaçan yönü zorlayıcı bir anlam sorununa uzanır. Modern sanattaki bütüncüllükten son derece uzak olan ve gerçeği, güzeli yaptıkları farklı müdahalelerle bozan, ona kendi doğallığını vermekten ziyade başka şeylerle bir araya getirip kolajlayan fikri beğenmez. Nesnelerin değişmesi, dönüşmesi aslında bir zihniyet değişimini, sanattaki anlamın eskiden çok farklı bir biçimde algılandığını gösterir. Bu yüzden de Tanpınar'ın zihinsel retinasındaki renk ve şekillerin daha çok klasik sanat eserlerinden geldiğini söylemek gereklidir. Bu retinanın çalışma biçimi de Tanpınar'a özgüdür aslında. Resmi tatma konusunda Fransız şairleri ona yol göstermiş olsa da onun Güzel Sanatlar Akademisi yılları özelde resim sanatına ama genelde görsel sanat eserlerinin hemen hepsine dair bir ilgi ve sevgisinin oluşmasını sağlamıştır. Bu sevginin birçok özelliğini denemelerinde görebiliriz. Tanpınar'ın zihinsel retinasını yaşadığı devirdeki yazarlardan ayıran en özel tarafı işte onun bu sevgisinde ve yıllar boyu süren emeğinde aramalıyız. Onun nesir yazılarındaki üslup özelliklerinin farklılaşmasını da sağlayan bu özelliğin ardında, kendisinin şu önemli cümlesi yatmaktadır: *"Eşyayı bir imaj gibi görmek ve sembol yapmak, genişletmek, büyütmek, büyüleyici kılmak."* Bu cümle, bir yazarın sanata dair en temel bakış açısını, sistemini bize vermekle birlikte zihinsel retinasına yansıyan imgelerin okurları niçin cezbettiğinin de sanki açıklamasıdır. Tanpınar'ın beslendiği sanatsal kaynaklar ve onlarla birlikte yeniden yarattığı, geliştirdiği yahut da büyüttüğü imgelerin kelimelere teyellenen yapısı Tanpınar'ın diğer sanatkârlardan sanatsal-estetik farkını da belirler.

KAYNAKÇA

Anar, Turgay. *Huzur Atlası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanının Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.

_____, "Gözün Vicdanı: Tanpınar ve Resim". *Türk Edebiyatı.* Nr. 423, 2009: 34-36.

_____, "Tedirginlikler Çağında Hz. Peygamber İmgesine Sığınmak: Modern Türk Şairinin Zihinsel Retinası". *Sîreti Sûrette Görmek I-II.* İstanbul: Meridyen, 2018.

_____, *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2019.

Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı* içinde. Çev., Ali Berktay, Ali Artun. "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm". İstanbul: İletişim Yayınları, 4. Bas., 2007.

Berger, John v.d.. *Görme Biçimleri*. Çev., Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 6. Bas., 1995.

May, Rollo. *Yaratma Cesareti.* Çev., Alper Oysal. İstanbul: Metis Yayınları. 2. Bas., 2015.

Ranciér, Jacques. *Görüntülerin Yazgısı-Duyuların Paylaşımı.* Çev., Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Versus Kitap, 2008.

Scarry, Elaine. *Kitapla Hayal Etmek*. Çev., Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Aydaki Kadın*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.

_____, *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 29. Bas., 2017.

_____, *Sahnenin Dışındakiler.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 3. Bas., 1997.

_____, *Yaşadığım Gibi*. Haz., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2. Bas., 1996.

Zeman, Adam. *Bilinç Kullanım Kılavuzu*. Çev., Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları, 3. Bas., 2017.

Varlık ve Oluş: Tanpınar'ın Çifte Poetikası

Habil Sağlam
Doktora öğrencisi, Institut National des Langues
et Civilisations Orientales (INALCO)

"Hangimiz *homo duplex* değiliz ki?"[1]
Baudelaire

Ahmet Hamdi Tanpınar *iki ateş arasında* kalmış bir yazardır. Türkiye'de entelektüel alanın temel tartışma güzergâhını oluşturan kültür savaşının mevzileri arasında mahsur kalan edebiyatı, uzun süre boyunca içsel yapısından ziyade dışsal tezahürleriyle alımlanmıştır. Yazdıkları öncelikle modernleşme tecrübesi etrafındaki tartışmalar ekseninde kamusallaştığı için hakkındaki söylemler "medeniyet değiştirme" izleği etrafında ileri sürdüğü görüşlerle çerçevelenmiş; eski ve yeni, Doğu ve Batı, Osmanlı ve Cumhuriyet gibi bir dizi karşıtlık arasında bocaladığı ve bu iki arada bir derede kalmışlık hâlinin hem hayatına hem de eserine farklı biçimlerde yansıdığı çok kez dile getirilmiştir. Tanpınar'ın ideolojik yelpazede durduğu yeri tespit etmeye yönelik yüzeysel tartışma düzeyinin ve uzun bir süre boyunca içerisinde sıkışıp kalınan kısıtlı eleştirel ufkun ötesine geçmeye matuf çabalar sayesinde eserleri gittikçe daha derinlikli okumalara tabi tutulmuş, içerisinde devindiği ikilikler belirli psikolojik ve felsefi teorilerin aynasına yansıtılarak incelenmiştir. Bu yakın okumalara ise genellikle atıf yaptığı iki ismin, Freud'un ve Bergson'un düşünceleri kılavuzluk etmiştir. Yazarı daha ziyade güncel entelektüel ilgilere tekabül eden yönleriyle ele alan bu metin merkezli yorumlar neticesinde hakkındaki "tereddüt adamı" motifi zaman içerisinde hatırı sayılır nüanslar kazanırken "Doğu-Batı" meselesine dair harcıalem dikkatlerin de yerlerini giderek "tamlık ve eksiklik" ya da "mâzi ve hâl" gibi ikiliklere odaklanan analizlere bıraktığı görülür. Tanpınar'ın eserleri psikanalitik bir zaviyeden değerlendirilirken genellikle edebi yaratımının temel güdüleyicisi olduğu varsayılan "yitirilen bütünlük" izleği öne çıkarılmış, ısrarla kullandığı kimi imajlar ve varlığı tespit edilen muhtelif kompleksler

1 Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris: Calmann Lévy, 1885, s. 433.

bu alana mahsus envai çeşit kavramsal tertibat seferber edilerek incelenmiş; rüya, ayna, su, çocukluk gibi belli başlı motifler etrafında hayli kapsamlı bir yorum literatürü oluşmuştur. Yazar hakkındaki eleştirel dikkatlerin yarım asırlık serüveni içerisinde belirginlik kazanan diğer bir tutumu benimseyen yorumcular ise merkezinde Bergson'un zaman kavramına ilişkin izah ve tasniflerinin yer aldığı bir okuma çerçevesi önermişlerdir. Tanpınar'ı sıklıkla Marcel Proust'la mukayese ederek geçmiş zamanın anlatılarındaki işlevini sorgulayan, Osmanlı tarihi ve estetik mirasına yönelik ilgisinin ardında kültür milliyetçiliğine bağlı ideolojik motivasyonların ötesine geçen felsefi bir kavrayışın izlerini süren bu zaman ve hafıza odaklı yaklaşımın psikanalitik okumalara koşut biçimde belirli bir süreklilik gösterdiği söylenebilir.

1926 tarihli *Defter*'ine düştüğü bir notta Paul Valéry, aynı kefeye koyduğu Bergsonculuk ve Freudculuğun "güncel ilhamcılılık buhranı"nın belirtileri olduğunu yazar.[2] Batı'daki düşünsel ve sanatsal gelişmeleri yakından takip etmeye büyük bir özen gösteren *Mösyö Teste* mütercimi ise zihnini her türlü dışsal bağımlılıktan kurtarmak için işi boş bir odada hiçbir şey okumadan yaşamaya kadar vardıran çok sevdiği bu anti-kahraman gibi kendisini dünyadan yalıtmak şöyle dursun, başta Valéry ve Gide olmak üzere çağdaşlarıyla kurduğu teması canlı tutmaya gayret etmiştir. XX. yüzyılın ilk yarısı boyunca Avrupa'da olduğu gibi Türk düşünce mahfillerinde de hatırı sayılır etkiler uyandıran mezkur entelektüel modalara duyduğu merakın edebiyatına da belli ölçülerde yansıdığı muhakkaktır. Bu yansımaların izini sürerek Tanpınar'ın eserlerinde öne çıkan rüya ve zaman izlekleriyle kesişen psikolojik ve felsefi düşünce yordamlarını esas alan eleştirmenler, nesneleştirdikleri meselelere kendi ilgileriyle örtüştüğü düzeyde hiç şüphesiz çeşitli açılımlar getirmişlerdir. Bununla birlikte, uzunca bir müddet Doğu-Batı eksenine hapsolan okumaların kısır döngüsünü kırmayı vaat eden bu eleştirel yaklaşımların bir noktadan itibaren yazarın külliyatını adeta söz konusu teorilerin serimlendiği ve sağlamalarının yapıldığı bir tatbik sahasına indirgedikleri söylenebilir. Hakkındaki geniş –ve gittikçe genişleyen– ikincil literatüre rağmen yazarın meramı, eserin niyeti ve okurun beklentileri arasındaki mesafenin günden güne açıldığı, eseri etrafındaki tartışmaların giderek bir sağırlar diyaloğuna evrildiği böylesi bir vasatta yazarın edebi öznelliğine yön veren kurucu eğilimleri anlamak da ister istemez giderek güçleşmekte, estetik tecrübesinin içsel tutarlılığı ihmal edilmekte, tematik ve parçacıl okumalar içerisinde gelişen kimi dikkatler ise dağınık bir görünüm arz etmekten kurtulamamaktadır.

Tanpınar gibi birçok alanı çapraz kesen bir atıf dünyasının içinden konuşan, ardında son derece zengin ve eklektik bir yazı tecrübesi bırakmış *sui*

2 Paul Valéry, *Cahiers*, XI. cilt, 1925-1926, Paris: CNRS Éditions, 1957, s. 447.

generis bir yazarın edebi faaliyetini bütün hâlinde zapt etmenin beyhude bir uğraş oluşu bir yana, her okuma biçimi diğer ihtimalleri kararttığından bu dağınıklığın bir dereceye kadar kaçınılmaz olduğu düşünülebilir elbette. Burada eleştiriye düşen yazarın ufkuyla okurun ufku arasındaki uyuşmazlığı ortadan kaldırmak değilse de –zira son kertede bu hermeneutik bir imkânsızlıktır– birbiriyle bağdaşmayan niyetler arasındaki mesafeyi mümkün mertebe kısaltmak olmalıdır. Uzun sözün kısası, mevcut eleştirel söylemin tesis ettiği kanaatler düzleminin ötesine geçmek ve Tanpınar okurluğunu muzdarip olduğu bu gayriihtiyari körlüklerden kurtarmak, en azından bu zafiyetlerin kalıcılaşmasını önlemek için hâlihazırda kabul gören varsayımları sorgulayıcı bir dikkatin süzgecinden geçirmek şarttır. Bu türden bir paradigmatik kopuş da ancak bütüncül dikkatler geliştirmekle, yazarın edebi muhayyilesini şekillendiren figürleri kendisine mal ederken izlediği stratejileri çözümlemekle ve nihayet eserini edebiyat tarihinin çoğunlukla doğrusal olmayan akışı içerisinde yeniden konumlandırmakla mümkün olabilir. Bu yöndeki bir çabayı örneklendirmesini umduğum bu yazıda, kurmaca anlatılardan şiire, eleştirel denemelerden günlük ve mektuplara varıncaya kadar yazarın kalem oynattığı her düzlemde izleri sürülebilen, erken dönemli metinlerinde rüşeym hâlinde bulunmakla birlikte zaman içerisinde *taazzuv* ederek düzenli bir örüntüye dönüşen, bir bakıma diğer bütün Tanpınarcı ikiliklerin kökeninde yer almasına karşın bugüne kadar üzerinde yeterince durulmamış olduğunu düşündüğüm kurucu bir zıtlığa dikkat çekmeye çalışacağım.

Tanpınar'ın çifte poetikasının[3] zeminini *varlık* ve *oluş* ikiliği teşkil eder. Malum olduğu üzere bu iki kavramın kökenleri presokratik felsefede sırasıyla Parmenides ve Heraklitos'la eşleştirilen birbiriyle tenakuz hâlindeki iki ontik kategoriye uzanmaktadır. İlkini mekân ikincisini ise zamanla eşleştirdiği bu metafizik kavrayışlar arasındaki uyuşmazlığa Tanpınar, eşyanın sürekliliği ve hayatın geçiciliği arasında kalmış insan tecrübesinin trajik karakterini tarif etmek üzere başvurur. Edebiyat tarihini incelerken, görsel ya da işitsel manzaraları tasvir ederken, anlatılarını kurgularken ve karakterlerini yaratırken ısrarlı bir biçimde farklı çeşitlemelerini ortaya koyduğu, giderek edebi yaratım sürecinin kurucu prensibi hâline getirdiği bu iki varlık tarzı arasındaki tenakuzun yazı serüveni içerisinde birçok farklı surete büründüğü görülür. Adlarına ister "varlık ve oluş" denilsin isterse "ebediyet ve fena" veya "hep ve hiç", Tanpınar edebiyatının alt metninde her daim işlek hâlde bulunan bu iki sonsuzluk biçimi arasındaki gerilimli ilişki, üst metni hem

3 "Çifte poetika" ifadesini William Marx'ın 2011 yılında düzenlenen "Paul Valéry ve Edebiyat Fikri" başlıklı sempozyumda sunduğu bildiriye atıfla kullanıyorum. Bkz., William Marx, "Les deux poétiques de Valéry", *Paul Valéry et l'idée de littérature*, erişim tarihi: 10 Aralık 2021, http://www.fabula.org/colloques/document1426.php.

içerik hem de biçim bakımından şekillendiren merkezi bir işleve sahiptir.

Estetik tecrübesinin zeminini oluşturan *iki ateş arasında* bulunma hâlini tam manasıyla anlamak için yazarın hayat hikâyesine dikkat kesilmek şarttır: İstanbul'un işgal edilmesiyle birlikte asırlardır süregiden statüko (*devam*), zamanın yıkıcı karakterini temsil eden *deveran* gerçeği tarafından kesintiye uğratılmış, ebed-müddet olduğu farz edilen siyasi düzen geride büyük bir belirsizlik bırakarak maziye karışmıştır. Bu altüst *oluş* sürecine yakından şahitlik eden "Mütareke Nesli"nin bir ferdi olan ve gençlik yıllarını, Gramsci'den ödünç alarak söylersek "eskinin tam olarak yıkılmadığı, yenininse henüz doğamadığı"[4] bir kriz ortamı içerisinde geçiren Ahmet Hamdi Tanpınar –her ne kadar kendisi *Huzur*'da Mümtaz'ın dilinden aksini iddia etse de[5]– tam anlamıyla bir çöküş devri estetidir. Zira güzel günlere yetişememiş ve felaketin içerisine doğmuş olma hissiyatı bu sanatçı tipolojisinin temel vasıfları arasında yer alır. "Antalyalı Gence Mektup" ve "Kerkük Hatıraları" gibi otobiyografik metinlerin zeminini oluşturan, bir yakasına ölüm ve hastalığın, öbür yakasına yaşam ve dirimin yerleştiği Mezopotamya-Akdeniz karşıtlığını kısaca hatırlayalım: Siirt (1910-1913), Kerkük (1914-1916) ve Musul (1916) gibi imparatorluğun sefaletin pençesi altındaki uzak vilayetlerinde geçen çocukluk dönemini hiçlik ve karanlıkla, peşi sıra gelen Antalya (1916-1918) yıllarını ise ebediyet ve aydınlıkla eşleştiren Tanpınar açısından öğrencilik hayatını geçirdiği Mütareke İstanbul'u (1918-1923) bu ikiliğin vasat noktasına, ümitsizlikle gelecek hayalleri arasındaki gelgitli bir *clair-obscur* hâline tekabül eder. Kaleme aldığı ilk kurmaca metin olan "Birinci İkramiye", kazandığı piyango ödülünü tahsil etmek için bankaya giden, fakat talihli biletin kendisine ait olmadığını öğrenince kalbine yenik düşerek oracıkta can veren Emin Efendi'nin trajikomik hikâyesini anlatır. Sevr Antlaşması'nın imzalanmasından yalnızca beş gün sonra, idamına hükmedilen bir imparatorluğun başkentinde (üstüne üstlük *Dersaadet* adını taşıyan bir gazetede) yayımlanan bu hikâyede ölüm kaçınılmaz bir son olarak kendisini dayatmıştır.[6] Yazarın kaleminden çıkan diğer kahramanlar başlarına gelen felaketlerden bir şekilde sağ çıksalar da Emin Efendi'nin makus talihinden büsbütün kaçınamayacak, Byung-Chul Han'ın "yaşamak

4 Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, İtalyancadan çev., Monique Aymard ve Françoise Bouillot, I. Cilt, Paris: Gallimard, 1930, s. 282.

5 Bu noktada, *Mahur Beste*'nin kahramanı Behçet Bey'e yazdığı mektupta yer alan şu ifade hatırda tutulabilir: "'Olduğumuz gibi' ile 'olmak istediğimiz gibi' terazinin iki kefesidir." Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 151.

6 Hikâye gazetenin 15 Ağustos 1336 (1920) tarihli 37. sayısında okuyucuyla buluşmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011, s. 289-292.

için fazla ölü, ölmek içinse fazla diri olmak"[7] şeklinde özetlediği, geleceğe dair ümitlerin muhtemel bir felâket tarafından sürekli olarak tehdit edildiği, bitimsiz bir nekâhet devresini andıran bir hayat-memat arafında sıkışıp kalacaklardır.

Modernleşme tartışmaları bağlamında sıkça alıntılanan "değişerek devam etmek, devam ederek değişmek" formülü, varlık ve oluş ikiliğini paradoksal bir uyuma kavuşturmuş gibi görünse de Tanpınar'ın estetik anlayışına göre *devam* ve *deveran* arasındaki zaruri ihtilaf yalnızca "ruhun kısa şimşeklenme anlarında"[8], yani sanatsal yaratım ya da aşk tecrübesi aracılığıyla elde edilen geçici ateşkesler süresince kesintiye uğratılabilir. Hayatta kalma istemiyle ölümün kaçınılmazlığı fikrinin iç içe geçtiği işgal yılları sırasında iyiden iyiye kendisini dayatan "bir masaldan arta kalmış olma" fikri Tanpınar'ın edebiyatına derinlemesine bir biçimde nüfuz etmiş, kelimenin tam anlamıyla bir *dekadans* hâlinin hüküm sürdüğü Mütareke İstanbul'unda geçen yıllar içerisinde günden güne pekişen bu geç kalmışlık hissini gidermeye ne şehrin geri alınışı ne de Cumhuriyet'in ilanı yeterli olabilmiştir. Kısacası, söz konusu Tanpınar olduğunda "Mütareke" yalnızca çatışan kuvvetler arasında tesis edilen bir paktı ve belirli bir tarihsel aralığı değil, aynı zamanda bu iki sonsuzluk biçimi arasındaki diyalektik mücadeleyi askıya almaya yönelik sanatsal bir istisna hâlini de ifade eder.

Bu noktada kısa bir istidrat yaparak 1890'ların ikinci yarısında Ahmet Midhat Efendi'nin başlattığı edebi münakaşa sebebiyle tarihyazımı içerisinde genellikle Servetifünun nesliyle özdeşleştirilen dekadanlığın bir estetik varoluş tarzı olarak Türk edebiyatında hakiki manasıyla ilk kez Yahya Kemal ve Tanpınar tarafından temsil edildiğini ileri süreceğim. Paul Bourget'nin "Dekadans Teorisi" başlıklı yazısındaki,

> Baudelaire yaşlı bir medeniyetin gecikmiş bir mensubu olduğunun farkındaydı, bununla birlikte La Bruyère ve Musset gibi durumdan yazıklanmak yerine bu geç kalmışlığın keyfini çıkarmış, hatta bu durumu takdis etmiştir.[9]

cümlesini Türk edebiyatı bağlamına uyarlamak için anılan ilk iki yazarın yerine sözgelimi Ali Kemal yahut Abdülhak Şinasi, Baudelaire yerine ise Yahya Kemal veya Tanpınar yazmak sanırım yeterli olacaktır. Sembolizmi önceleyen ve hazırlayan bu edebi duyuş tarzıyla Darülfünun sıralarında

7 Byung-Chul Han, *Le désir. L'enfer de l'identique*, Almancadan çev., Olivier Mannoni, Paris: Autrement, 2018, s. 66.

8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 313.

9 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris: Gallimard, 1993, s. 13.

öğrenci olduğu dönemde, hocası Yahya Kemal'in kılavuzluğunda tanışan Tanpınar, işgal altındaki imparatorluk başkentine özgü çöküş iklimini kâh Fetih günlerinin epik atmosferiyle kâh Lâle Devri'nin lirik dünyasıyla ikame eden bu "koyu Baudelaireperest"in izinden giderek gerçeklikle ideali birbirine kaynaştıran, rüya hâlini uyanıklığa aşılayan, pitoresk dikkatle mücerret mazmunları iç içe geçiren *surnaturel* bir şiir anlayışına yönelmiştir:

> Yahya Kemal'den sonra ilk büyük keşfim Baudelaire oldu. Bu büyük şairi daima sevdim. Hattâ diyebilirim ki, sade şiir için değil, hayat için bir hoca telâkki ettiğim devirler oldu. Üniversiteden çıkarken verdiğim dersi ona ayırmıştım.[10]

Dekadanlıkla özdeşleştirilen davranışlardan biri de estetik varoluşu her şeyin üstünde konumlandırarak sanatsal faaliyeti her türlü siyasi ve sosyal işlevden arındırmak, gündelik hayatı bütünüyle bir güzellik ve haz arayışına dönüştürmektir.[11] Modernliğe özgü ani değişimlerin sebep olduğu tahribat karşısında incelikli zevklerin tatminine yönelerek harabeler içerisinde *suni cennetler* tasavvur eden Baudelaire ya da aynı dandymeşrep tavrı devralarak yaşadığı buhranın çaresini XVI. Louis devrinin *zarif şenlikler*ine kaçmakta arayan Verlaine gibi dekadan şairler, giderek tehditkâr bir biçimde akan zamanı duraksatmak suretiyle estetik tecrübelerini teksif etmeye çalışırlar. Arthur Symons'un "güzel ve ilginç bir hastalık"[12] şeklinde tarif ettiği bu *fin de siècle* iptilasına erken yaşta –fakat mutat olduğu üzere hayli gecikmeli bir biçimde– yakalanan Tanpınar da edebiyat yoluyla içerisinde bulunduğu hazin vaziyeti daha üst bir gerçeklikle ikame etmenin, "dilde rüya hâlinini kurarak" yaşadığı çöküş devrinin kâbusu andıran ikliminden sıyrılmanın,

10 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 306.

11 Tanpınar siyasi meselelere de bir estet nazarıyla bakar: Türkiye hakkında görüş bildirirken kullandığı retoriğe dikkat edildiğinde yeni rejimi bir tür sanat eserine, kurucu kadroları ise onu meydana getiren sanatkarlara benzettiği görülür. Genç Cumhuriyet'in kurmasını arzu ettiği terkipten söz ederken neredeyse bir sanatçının kaynaklarıyla kurduğu ilişkiden bahsettiği izlenimine kapılmamak elde değildir. Öte yandan, Namık Kemal ya da Yahya Kemal gibi Türk şiirinde kurucu rol oynamış sanatçıları tarif ederken kullandığı sıfatları Atatürk ve İnönü hakkındaki portre yazılarında da tekrarladığı (örneğin Apolloncu "güneş" imajına ısrarla başvurmuştur) ve aşağı yukarı aynı argümanları (mesuliyet duygusu, irade sahibi oluş, araçlara tasarruf etme kapasitesi, yaratıcı kudret vb.) seferber ettiği görülür. Mütareke'den sonra ikinci bir dekadans devri olarak kabul ettiği ve *Aydaki Kadın*'ın zeminine yerleştirdiği Demokrat Partili yıllar boyunca takındığı muhalif tavır da benimsediği estet duruşun bir neticesidir. Örneğin, 27 Mayıs'a alkış tutan yazılarından birinde "Menderes çetesi"ni "Türkiye'de zevk denen o asil cevheri" yok etmeye kalkışmakla itham etmiştir. "Zevk düşmanlığı" suçlaması, siyasi müdahalelerinin ardındaki sanatsal motivasyonu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, haz., Erol Gökşen, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 301.

12 Arthur Symons, "The Decadant Movement in Literature", *Harper's New Monthly Magazine*, sayı LXXXVII, Kasım 1893, s. 858-867.

yani *oluş*un kışkırttığı huzursuzluk ve karamsarlığı sanatsal yaratım yoluyla sağaltmanın yollarını aramıştır.[13]

Baudelaire'in "Çifte Oda"sı, Tanpınar'ın poetikasının kökenleri soruşturulurken muhakkak göz önünde bulundurulması gereken kurucu bir imajdır.[14] Bu mensur şiirinde Baudelaire perişan bir odanın içerisinde görülen bir saray hülyasını tasvir ettikten sonra insanlık durumuna has yazgısal acziyeti vurgular: varlık ve oluş arasındaki tenakuz sanatsal sanrılar süresince duraksatılabilirse de saniyeler akmayı sürdürecek, akreple yelkovan insan üzerindeki *acımasız istibdadını* tekrar tekrar tesis edecektir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Seyit Lütfullah'ın yaşadığı harap medrese odasını tasvir ederken çok sevdiği bu imaja göz kırpan Tanpınar da tıpkı söz verdiği gibi harabeyi yeniden ayağa kaldıramasa da bir antikacıda tesadüfen bulduğu bu yapıya ait demir parmaklıkları evine getirip hayranlıkla temaşa eden kahramanı Hayri İrdal gibi siyasi çöküşün yarattığı yıkımdan arta kalan güzelliklere odaklanmış, başta İstanbul olmak üzere şaşalı günleri çoktan gerilerde kalmış şehirlerin, klasik musiki ya da Divan şiiri gibi yitip gitmeye yüz tutmuş sanatsal mirasların şeceresini çıkarmaya koyulmuş ve böylece giderek bir zevk tarihçisine dönüşmüştür. Elbette bu, gerçekliğin suretini çıkarmaya yönelik belgesel bir dikkatten ziyade öznel ve seçmeci bir merakla icra edilen, gözleri bugünün sıkıntısından (*spleen*) uzaklaştırıp geçmişin hazineleriyle kamaştırmayı arzulayan, kısacası imajinatif yönü ağır basan bir çabadır: "Çünkü hadiselerle beraber biz de değişiriz; ve biz değişince mazimizi de yeni baştan kurarız."[15]

Tarihsel malzemeyi kendi *camera obscura*'sına "çifte oda" merceğinden yansıtan Tanpınar edebiyat eleştirisini de sıklıkla kendi sanatsal yönelimlerini düşünmenin vesilesi hâline getirmiş, özellikle Yahya Kemal hakkındaki yazılarının satır aralarında edebi güzergâhının temel meselelerini ele alma

13 Rüyayla gerçeklik arasındaki sınırları belirsizleştirme gayretini esinleyen bir diğer önemli figür ise sanatı "ikinci bir hayat" olarak gören Gérard de Nerval'dir. Tanpınar Nerval'i keşfini de yine Mütareke yıllarında yaptığı Baudelaire okumalarına borçlu olduğunu söyler: "Nerval, gençliğimde benim kendi kendime keşfettiğim şâirlerdendir. Baudelaire üzerinde çalışırken ona rastlamıştım. İlk okuduğum şiiri, Fantasie adlı şiiri oldu. Ondan sonra yavaş yavaş bütünü ile tanıdım." Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 506.

14 İlk kez 1943 yılında *Ülkü* dergisinde yayımlanan "Şiir ve Rüya" başlıklı makalesinde doğrudan doğruya atıf yaptığı bu imajı Tanpınar'ın edebi güzergâhıyla örtüştüren bir eleştirel deneme için bkz., Timour Muhidine, "Ahmet Hamdi Tanpınar, Modern Türkiye'nin Romancısı ve 'Memoryalist'i", Fransızcadan çev. Habil Sağlam, *Tanpınar Merkezi*, erişim tarihi: 10 Aralık 2021, http://www.tanpinarmerkezi.com/timour-muhidine-ahmet-hamdi-tanpinar-modern-turkiyenin-romancisi-memoryalisti/?et_fb=1.

15 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 366.

imkânı bulmuştur. Varlık ve oluş ikiliğinin kökenine ilişkin en bariz ipucuna da yine şairi konu alan ilk yazılarından birinde, 1934 tarihli "Şiir ve Sonsuzluk" metninde rastlarız. Yahya Kemal'in "Açık Deniz"i ile Baudelaire'in denizi temaşa eden insanın kendi sonlu varoluşuyla tabiatın sonsuzluğu arasında duyumsadığı uyumsuzluğu konu alan "İnsan ve Deniz" adlı şiirini kıyaslarken kullandığı "iki sonsuzluğun en 'surnaturel' anlamında göz göze geldiği esrarlı bir âlem" ifadesi, Tanpınar'ın varlık ve oluş kutupları arasındaki diyalektik ilişkiden doğan çifte poetikasını da bir çırpıda özetler. Aşağıdaki cümleler aynı yazının başlangıç kısmından:

> Musiki gibi şiirin de en güzel ve en asîl anları bizi sonsuzlukla karşılaştırdığı anlardır. Bu pek nâdir anlarda sade şiir değil, insanın kendisi de hakiki buutlarını ve mânasını alır yani Pascal'ın dediği gibi, 'İki sonsuzluk arasındaki baş dönmesine varır.'[16]

Son cümledeki alıntının izi sürüldüğünde *Düşünceler*'in "İnsanın Muvazenesizliği" başlıklı bölümüne ulaşılır. Pascal burada "ebediyet ve hiçlik uçurumları arasında" kalan insanın "bu harikaları temaşa etmekle hayrete gark olacağını" söyledikten sonra sözlerine şöyle devam eder: "Nihayetinde tabiat karşısında insan nedir ki? Ebediyet karşısında bir hiçlik, hiçlik karşısındaysa bir hep, hiç ve hep arasında bir vasat."[17] Sohbetlerinde bu düşünüre "modern melami"[18] sıfatını yakıştıran Yahya Kemal de sanatsal faaliyet yoluyla tesis edilen anlık ihsaslar sayesinde insanın ölüm karşısında duyduğu acziyet duygusunu sekteye uğratmayı, böylece "sonsuzluğu ruhun aynası" kılmayı amaçlamıştır. Buna karşın, iki sonsuzluk arasında katı bir hiyerarşi kuran şair,

> "At kalbini girdâba, açıl engine, ruh ol!"

türünden mısralarında muhatabını fanilik eşiğini aşmaya ve ölümsüzlüğün peşine düşmeye çağırır. Tanpınar'la aralarındaki ayrışma da burada başlar. Özellikle aşk tecrübesini konu alan denemelerinde karşımıza çıkan "ebediyet bahçesi olan bir ölümde uyanmak" türünden ifadeler, ilk anda Tanpınar'ın da bu hiyerarşik bakışı benimsediği izlenimini yaratsa bile erken tarihli metinlerinde görülen bu retoriğin sonraki yıllarda yavaş yavaş kaybolduğu, "adem girdabı"ndan sıyrılıp uçsuz bucaksız "açık deniz"e kavuşmak, ruhu fani bedenden özgürleştirmek, ebedi deveran yazgısından kurtulup ebediyete erişmek gibi asketik fikirlerin zaman içerisinde yerlerini giderek insani tecrübeyi olumlayan vurgulara ve duyusal zevklerin tatminini önceleyen ziyadesiyle hazcı bir eğilime bıraktığı görülür. *Huzur*'da,

16 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, *s.* 312.

17 Blaise Pascal, *Pensées*, haz., Léon Brunschvicg, Paris: Flammarion, 1976, s. 155-156.

18 Süheyl Ünver, *Yahya Kemal'in Dünyası*, İstanbul: İşaret, 2010, s. 27.

uzunca bir müddet oluşun girdabından sıyrılıp ebediliğe erişme istemiyle yanıp tutuşan Mümtaz, romanın finalinde bir aydınlanma yaşar: varlık ve oluş arasında seçim yapma mecburiyetini reddederek nihayetinde ölümle eşdeğer olduğuna karar kıldığı "ya hep, ya hiç" ikileminden kurtulur ve teraziyi dengede tutmaya yönelik "her şeyden biraz" formülüne ulaşır.

"İnsanlar Arasında" adlı şiirinde ise Tanpınar *Huzur*'daki kurguyu tersyüz ederek kadrajı bu kez sonsuzluğa susayan fanilere değil sonsuz bir susuzluğa mahkum olan Zeus'un ızdırabına çevirir. Ebediyet ve hiçlik kutupları arasında cereyan eden insan tecrübesine aynı anda hem bir imkân hem de çaresizlik atfeden bu şiirin yanı sıra *Sevda ile Sevgi Arasında* ve *Suat'ın Mektubu* gibi anlatılarında da mutlak metafizik soyutlamalardaki ölümcül boyutu gözler önüne sermiş, karanlıkla özdeş saydığı donuk ve korkunç bir aydınlığın hüküm sürdüğü, zamandan ve gölgeden mahrum, adeta iki boyutlu bir öte dünya tablosu çizmiştir. Son kertede Tanpınar'ın bu ideal hayat (hayat olmayan hayat) adına gerçeklikten, ölümsüzlük (ölüm olmayan ölüm) uğruna yaşama iştihasından feragat etmeye yanaşmadığı, *ruhu uruc ettirmek* için *etin ihsasları*ndan vazgeçmeyi kabullenmediği –ve bu tavrıyla Schopenhauer'dan uzaklaşarak Nietzsche'nin *amor fati* öğretisine yakınlaştığı– görülür. Ona göre tecrübeyi ihmal etmek, gerçeklikle rüya arasında bir terkip kurmak yerine ebedi bir uykuya dalmak, yani ideal uğruna hayattan vazgeçmek anlamına gelir. Günlüğüne şunları yazar:

> İdeal ile ölümün mutlakla aynıyeti. Hâl yoktur. Geleceğe geçmeye hazır bir eşik vardır, bundan öbürüne bir kamaşma içinde geçilir. Bu kamaşma bir yığın hülyalardır, vizyonlardır ve tahatturlardır. Ve ben daima yenileşen bu eşikteyim.[19]

Tanpınar, varlık ve oluş kutupları arasındaki medcezirlerin bitimsiz bir sarmalına dönüşen eserini de işte bu sancılı ama bir o kadar verimli "eşik tecrübesi"ne[20] borçludur. Onun retoriğiyle söyleyecek olursak, hiç şaşırmadan ideali arayan, aradığını bulan ve bulduğunu bir daha bırakmayan, insani tecrübeyi terk ederek ilahiliğe kanat çırpan ve bu uğurda hep dikine uçan kartalların ulaştığı zirvelerde nefes alıp vermek de imkânsızlaşır.[21] Ferahfezâ ayinini dinlerken eserde uhrevi iştiyaka eşlik eden dünyevi bir ihtirasın varlığını hisseden Mümtaz aklından şunları geçirir:

> Burada ise ameliye iki türlü idi. Ruh ayrılmağa çabaladığı alemini

19 *A.g.e.*, s. 243.

20 Walter Benjamin'e göre eşik bir sınır değil, geçiş bölgesidir. Tanpınar'ın artı ve eksi kutuplar arasındaki gerilim alanında konumlanma çabası ile Benjamin'in Baudelaire'den söz ederken yaptığı bu ayrım arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Walter Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle*, Paris: Cerf, 1989, s. 852.

21 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 374.

> bir türlü bırakmıyordu. Bu şüphe değildi; aşkın eksikliği de değildi. Sadece iki ayrı rüzgarda birden çırpınmaktı.[22]

Bu bölümde yazar, Baudelaire'in Tannhäuser uvertürü hakkındaki meşhur metnine üstü kapalı bir göndermede bulunmaktadır. Söz konusu yazıda Mikail ile Lüsifer arasındaki mücadelenin müzikal plandaki temsilini inceleyen Baudelaire, ilahiyi andıran ahenkli melodinin altını oyan şeytani tınılarla mücadelesini ve meleğin kendisine musallat olan iğvalara galebe çalışını adım adım tasvir eder. Bilindiği gibi eserin Hıristiyani finali Nietzsche'nin Wagner'e sert bir şekilde hücum etmesine sebep olmuştur. Bu maniheist tavırdan imtina eden Tanpınar'ın Dede Efendi'si ise *hep* ve *hiç* rüzgarlarına büsbütün kapılmaz, başka bir deyişle, *hepin ve hiçin ötesinde* konumlanır. Romanın tefrika nüshasında yer almayan Suat karakterinin sonradan denklemin bir kefesine eklenmesi de Tanpınar'ın *devam* ve *deveran* arasındaki hassas dengeyi kurma ve koruma gayretinin bir neticesi olarak okunmalıdır.[23]

"İki sonsuzluk arasındaki" uyuşmazlığı askıya alma, iki kutuptan birini seçmek yerine aralarındaki manyetik gerilim alanında konumlanma eğilimi, gençlik yılları Mütareke devrine rastlayan neslin bu süre zarfında maruz kaldığı iktidar boşluğuyla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır. Michel Winock'un meşruiyetten mahrum bir siyasi rejimin yarattığı genel emniyetsizlik duygusu ve gelecek korkusuyla ilişkilendirdiği "dekadans atmosferi"nin[24] Türkiye tarihindeki muadilini ise –Avrupa'da olduğu gibi XIX. yüzyılın son kısmında değil–beş seneye yayılan bu işgal devresinde aramak gerekir. Yakup Kadri'nin Lût kavmi istiaresiyle bir tür helâk iklimine benzettiği bu yıllar boyunca İstanbul'da hüküm süren moral çözülme ve çok başlılık hâli, Ankara'nın zaferi sonucunda elde edilen otonomiyle beraber siyasi düzeyde son bulsa da karşıtlıklar arasında salınmayı edebi yaratımının temel koşulu hâline getiren Tanpınar'ın hayat karşısındaki heteronomik tutumu yaşamının sonuna değin sürmüş, mensubu olduğu neslin *iki ateş arasında* yaşadığı eşik tecrübesi sanatının karakterini tayin etmiştir.

Cornelius Castoriadis'a göre heteronomi bir şeyin kendisinden yola çıkılarak değil başkalarına referansla tanımlanmasıdır.[25] Yaşar Nabi'ye yazdığı

22 Tanpınar, *Huzur*, s. 285.

23 Suat'ın bir "eklenti karakter" olduğunu ilk kez romanın edisyon kritik basımı için *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan tefrika ile kitap arasındaki farkları inceleyen Handan İnci tespit etmiştir. Bkz., Handan İnci, "Tefrikadan Kitaba Huzur", *Huzur*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 384-442.

24 Michel Winock, *Décadence Fin de Siècle*, s. 38-43.

25 Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris: Seuil, 1975, s. 139-140.

mektupta "başkalarından bahsetmek suretiyle kendisinden bahsetmeyi" yahut "başkalarında kendini aramayı"[26] alışkanlık hâline getirdiğini söyleyen Tanpınar da gerek kurmaca metinlerinde tasarladığı karakterleri gerekse eleştirilerinde hakkında fikir yürüttüğü figürleri sürekli biçimde şahsiyetini idare eden ikiliklerin aynasına yansıtmıştır. Söz konusu heteronomik haletiruhiyeyle edebi yaratımı ve eleştiri faaliyetleri arasında adeta yapısal bir mütekabiliyet göze çarpar: anlatılarında İsmail Molla, İhsan, Sabiha, Halit Ayarcı gibi kendi doğrularının peşinden giden kararlı kişiliklerle Behçet Bey, Mümtaz, Cemal, Hayri İrdal gibi ikiliklerin pençesinde kıvranan ve başkalarının peşine takılan "maruz müşahitleri" karşı karşıya getiren Tanpınar, bir tür "güneş sistemi"[27] şeklinde tasavvur ettiği edebiyat tarihini incelerken de Namık Kemal gibi kendi yörüngelerinde seyreden otonom yıldızların etrafına onların çekimine kapılmış isimleri konumlandırır. Yazarlık kariyeri boyunca Yahya Kemal ve Valéry gibi karizmatik figürlerle kurduğu maniyerist ilişkinin de yine bu bağlamda ele alınması gerekir.

Bununla birlikte, Tanpınar kendinden emin adımlarla belirli bir yönde ilerleyen karakterlerin önlerindeki imkânlar alanını sınırlandırdıkları ve kendilerini tecrübeden mahrum bırakan bir tek kutupluluğa hapsoldukları kanaatindedir. *Günlükler*'inde üstadına yönelttiği ithamları kısaca hatırlayalım: ona göre Yahya Kemal mutlakçı tavrı sebebiyle zaman içerisinde "kısırlaşmış", "milli şair" olma arzusuyla "kendisini yıkmış", mektepten memlekete *biraz fazla* dönerek Türkiye'ye sıkışıp kalmış, "akl-ı selimine, snobizmden kaçışına ve müspet kafasına" kurban gitmiş, başka bir ifadeyle, *devam* ve *deveran* arasında kesin bir tercih yaparak aradığı "huzur"u bulmuş, ancak "iki sonsuzluk arasındaki baş dönmesi"ne borçlu olduğu şiirinden olmuştur.[28] Bununla birlikte, hiçbir zaman –sözgelimi Nietzsche'nin *völkisch* ideolojiye kapılan Wagner'den kopuşunda olduğu gibi– kamusal bir nitelik kazanmayan bu düşüncelerin Yahya Kemal'in ölümünü takip eden günlerde kağıda döküldüğünü ve gençlik yıllarından itibaren tesiri altında kaldığı şairi hedef alan bu sert ithamların aslında özeleştirel bir mahiyet taşıdığını akılda tutmak gerekir. Özgür sanatçı mizacını cemaat ruhuna feda ederek sanatına ihanet ettiğini düşündüğü şairi kendi vicdanında mahkum eden Tanpınar, Batı edebiyatının yanı sıra Divan şiiri ve klasik Türk musikisi gibi milli zenginliklerle tanışmasına vesile olan bu şair hakkında fikir yürütürken bir

26 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* s. 300.

27 Bu benzetme Handan İnci tarafından 2017 yılında düzenlenen bir Tanpınar çalıştayında kullanılmıştır. "Tanpınar Arşivindeki Belgelere Göre XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin İkinci Cildi", *Ahmet Hamdi Tanpınar ve XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'ni Yeniden Okumak*, İstanbul: Tarih Vakfı, 11 Mart 2017.

28 İnci Enginün ve Zeynep Kerman, haz., *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018, s. 271.

anlamda kendi oto-analizini yapma, sanat anlayışının eklektik karakterini ve entelektüel macerasının tezatlarını masaya yatırma fırsatı bulmuştur: ideolojik motivasyonlarla *lanetli şair* istidadına yüz çeviren, yalnızlıktan kaçarak kalabalıkların teveccühünü arayan, *rindâne* dekadanlığa sadakat göstermek yerine "kabile şairliğini"[29] seçen, yani *oluş*un ebedi akışını rüyalarla kesintiye uğratmaktansa *varlığın* ebedi saadeti içerisinde uykuya dalmayı seçen şair, iki sonsuzluk arasındaki hassas dengeyi kuramamış, eşiğin diğer tarafına, yani ölümün *asude ülkesi*ne aslında vefatından çok daha evvel ulaşmıştır. Bu noktada, Tanpınar'ın Yahya Kemal hakkındaki eleştirel tavrının tam da başlangıçta kendisine hayranlık duymasına yol açan niteliklerinden (irade sahibi oluşu, mesuliyet duygusuyla hareket etmesi, cemiyetin yazgısını sanatsal kaygılarının önüne koyması) kaynaklandığını belirtelim. Yahya Kemal'in ölümünü izleyen dönemi *Eser*'inin yarım kalacağı endişesi ve yaptıklarının muhasebesiyle geçiren Tanpınar, tıpkı rol modeli gibi ferdi serüvenini Türkiye'nin kaderiyle fazlasıyla özdeşleştirdiğine ve bu durumun kendisini estetik tecrübesini yeterince kesif bir biçimde yaşamaktan alıkoyduğuna inanır. Bu şahsi hesaplaşmadan doğan *Yahya Kemal* kitabı, sıradan bir monografi çalışması olmanın ötesinde bir tür entelektüel otobiyografi olarak okunmaya da fazlasıyla müsaittir.

Tanpınar'ın yazılarında sabitlik ile akışkanlık, düzen ile kaos, huzur ile felâket, biçimsel mükemmellik ile yaratıcı değişkenlik arasında kurduğu karşıtlıkların kökeninde ise –varlık ve oluş ikiliğinin bir diğer varyantını oluşturan– Apollon ve Dionysos çifti bulunur. Bilindiği üzere Nietzsche'nin estetiğin kökenlerine yönelik sorgulamalarıyla birlikte sanat felsefesi alanının gündemine giren bu ikilik, Antikite çalışmaları alanına mahsus yerleşik düşünme kalıplarını radikal bir şekilde dönüştürmüştür. Yazının ilerleyen kısmında, bu mitik unsurlar arasındaki dinamik ilişkinin yazarın kurgusal anlatılarına ve eleştirel denemelerine nasıl yansıdığını, bu yönelimleri edebiyatına hangi bağlamda ve nasıl bir yöntemle uyarladığını ana hatlarıyla ele almaya çalışacağım.

Tanpınar'ın bu mitolojik izleğe yönelik ilgisinin seyrini takip edebilmek için bugüne değin eleştirmenlerin pek dikkatini çekmemiş bir detaya mercek tutmak elverişli olacaktır: Walter Pater'a ait "Auxerre'li Denys" adlı hikâyeyi yazarlık hayatının çok erken bir döneminde Fransızcadan Türkçeye aktaran Tanpınar, bu tercümeyi 1931 yılının Nisan ayında *Görüş* dergisinde yayımlar. İngiliz estetizminin öncü figürlerinden Walter Pater, Fransa'da Baudelaire ve takipçileriyle neşvünema bulan dekadan duyuş tarzının Britanya kontekstine tercümesinde kilit bir rol oynamıştır. 1876'da (yani Nietzsche'nin sanat tarihine baştan sona bu iki karşıt güdülenme biçimi arasındaki ayrışma ve te-

29 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 360.

mas pratiklerinin yön verdiğini ileri süren *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinin okuyucuyla buluşmasından yalnızca dört sene sonra) Dionysos mitine ilişkin müstakil bir etüt kaleme alan Pater, bu karşıt yönelimler arasındaki diyalektik ilişkiyi Antik Yunan çerçevesinin dışına taşırarak alışılmışın dışında bir tarzda yorumlayan ilk nesil sanat tarihçilerindendir.[30] Mitsel kurgular şeklinde tasnif edilen ve "Apollon Picardy'de" başlıklı bir diğer anlatıyla birlikte bir bütün oluşturan bu hikâyelerin ilkinde Dionysos, ikincisinde ise Apollon, Avrupa Orta Çağında yeniden diriltilerek kuzey Fransa'nın gotik iklimi içerisine dâhil edilir. "Auxerre'li Denys", Apolloncu bir düzenin hüküm sürdüğü Orta Çağ dünyasına özgü feodal yapı ve kolektif yaşam tarzının, kabilenin ortak kaderini değil kendi ferdi serüvenini yaşayan ve hazlarını özgürce tatmin eden Denys (yani Bacchus yahut Dionysos) tarafından tehdit edilişini konu alır. Mazbut ve mütedeyyin bir topluluğu baştan çıkaran "şen bir çapkın" olan Denys'nin maceralarını anlatan hikâyede, atalet hâlindeki bir topluma yeniden yaşam enerjisi aşılayan bu figürün yarattığı kaotik etki üzerinde durulur. Sanatsal bir bakış açısını varoluşun bütün boyutlarına tatbik etmeyi amaçlayan, aynı zamanda bir Rönesans tarihçisi olan ve bu dönemde revaç bulan "altın çağ" nostaljisini inceleyen Pater, hikâyesinde tipik bir Orta Çağ şehrine pagan uluhiyetine özgü temaları taşıyarak Auxerre'in tarihinde kurgusal bir altın çağ yaratmıştır. Tanpınar'ın bu hikâyeyi tercüme ettiği 1931 yılından itibaren doğrudan doğruya Antikite güzellemesi yapan Türk hümanistlerinden yavaş yavaş ayrışarak yerel kültürel mirası Avrupai estetik ölçütler doğrultusunda yeniden kurgulamaya giriştiği görülür. Walter Pater'la kurduğu bu erken temas edebi projesinin şekillenme aşamasında kritik bir rol oynamış, özellikle şehir portrelerini kaleme alırken başvurduğu transpozisyon yöntemini kuvvetle muhtemel "Auxerre'li Denys" hikâyesinden esinlenmiştir. Katolik Orta Çağına mitoloji takviyesinde bulunan Pater gibi Tanpınar da Osmanlı kültürünün müzikal, mimari ve edebi zenginliklerini yorumlarken benzer bir "aşılama" yöntemine başvurmuş, estetik varlık tarzının Grek tabiatını Şarklı biçimlerle kamufle eden örtük bir hellenizme yönelmiştir. Bu itibarla, antik Yunan klasisizmini evrensel estetik kültürün başlangıç noktası kabul etmekle niyet itibarıyla ortaklaştığı "Mavi Anadolu"culardan yöntem bakımından ayrıştığı söylenebilir. Tıpkı kronolojik ve coğrafi bir kaydırma işlemine başvurarak mitlere özgü karakteristik özellikleri Fransız Orta Çağına taşıyan Walter Pater gibi Tanpınar da tarihsel malzemeyi kendi *çifte poetika*sı ekseninde yeniden şekillendirmiş, kültür alanını bir tür *tabula rasa* olarak telakki eden idealist Batıcılığın ("cezri Garpçılığın") başarısızlığa mahkum olduğunu erkenden sezerek Grek estetiğinden tevarüs ettiği bu ikiliği Türk-İs-

30 Walter Pater, "A Study of Dionysus", *Fortnightly Review*, sayı XX/XXVI, Aralık 1876, s. 752-772.

lam medeniyetinin formları ardına gizleyen realist bir stratejiye yönelmiştir.[31]

Söz konusu dolaylamalar üzerinde durmadan önce Walter Pater'ın Dionysos ve Apollon figürlerini nasıl konumlandırdığına kısaca değinmekte fayda var. Bu psikolojik çiftin hellenizm içerisinde her daim faal hâlde bulunduğunu, siyasi varoluştan sanatsal ve dini pratiklere varıncaya kadar kadim Yunanistan'da her alanın bu iki zıt güç arasındaki rekabetin sahnesine dönüştüğünü savunan Walter Pater'a göre bu güçlerden ilki "merkezkaç" bir karaktere sahiptir. Pater'ın gelişgüzel bir atılım hissi, sürekli bir değişim arzusu ve özgürlük istemi şeklinde tarif ettiği bu ilk yönelim, Greklerin duyusal lezzetleri tatmin etme yönündeki arzularını kamçılamıştır. Romantik tutkularla eşleşen bu güç, bir dağılma eğilimi içerir: kişiyi toplumdan ve agoradan koparırken bireysel nitelikleri kısıtlayan engelleri ortadan kaldırır ve şahsiyetin belirginleşmesine imkân tanır. Felsefi düzlemde Heraklitos'un çoğulculuk ve akışkanlık doktriniyle eşleşen bu diyonizyak yönelim, Tanpınar'ın çifte poetikasında oluş kutbuna denk düşer. Pater yasanın anarşiye, sükunetin karmaşaya karşı koyuşuna benzer bir şekilde ilk güçle sürekli olarak zıtlaştığını belirttiği ikinci gücün ise "merkezcil" bir karakter taşıdığını belirtir. İnsanın dağınık düşünce ve duygu dünyasını tanzim etmesini, arzu ve izlenimlerine çeki düzen vermesini sağlayan, bireyleri cemaatler hâlinde örgütleyen, siyasi düzenlerin oluşmasını mümkün kılan da bu apolloncu eğilimdir. Pater bir tür ahenk istemi ve biçimsel güzellik arayışıyla özdeşleştirdiği bu eğilimi Parmenidesçi tekillik ve sabite terimleriyle birlikte düşünmeyi önerir.[32]

Tanpınar'ın Yahya Kemal'den devraldığı İstanbul manzarası bu kontrastın ideal bir görünümünü sunar: bir yanda Üsküdar ve eski İstanbul semtleri vardır, buralarda ölçü ve düzen fikri ağır basar. Ruhaniyetiyle öne çıkan bu semtlerin karşı kutbunda ise yaşama şevkiyle dolup taşan Boğaziçi köyleri, Çamlıca tepesi ya da Kağıthane gibi mesire yerleri bulunur. *Homo duplex*e özgü içsel bölünmüşlüğün dış dünyaya yansıtılmasıyla şehir mekanı, *varlık* ve *oluş* arasında cereyan eden eşik tecrübesinin zemini hâline gelir. Bu ikili hâletiruhiyenin kökenlerini sorguladığı *Yahya Kemal* monografisinde

31 Hasan Âli Yücel öncülüğünde başlatılan tercüme seferberliğinin vaktinde CHP içerisinde bile tepkiyle karşılandığından yakınan şu satırlar, onu böylesi bir tavrı benimsemeye yönelten koşulları gözler önüne serer: "Bir gün namusuna ve iyi niyetine emin olduğum bir Halk Partisi mebusunun 'İlahlar, ilahlar... bıktık bu ilahlardan …' diyerek bizim o kadar tabii bulduğumuz Yunan klasik tercümelerine hücum ettiğini gördüm. Hatibe göre hümanist kültürün kaynağı bizim için büsbütün başka yerdeydi. Hakikatte mesele çok basitti. İki ayrı zihniyet karşılaşmıştı. İkisinin hakikatleri ve bedahetleri çarpışıyordu." Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, s. 137.

32 G. d'Hancest, "Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle: Walter Pater et la Grèce", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*, sayı 23, Aralık 1964, s. 491.

Tanpınar, şairi Janusvari bir kişilik bölünmesine uğratmıştır. Kitabın "Milli Şair" başlıklı bölümünde "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şairinin apolloncu nitelikleri, "Eski Şiir" bölümünde ise Sâdâbâd eğlencelerini yahut mehtap âlemlerini dile getiren beyitlerinde lirik, Türk ordusunun zaferlerine adanmış gazellerinde epik bir tınıya bürünen diyonizyak coşkunluk hâlleri üzerinde durulur. Tanpınar *Kendi Gök Kubbemiz*'i oluşturan şiirlerdeki biçimsel mükemmellik (formel/katı apollonculuk) ile muhayyel bir altın çağ nostaljisiyle yazılan, alkol ve su unsurunun ağır bastığı gazellerdeki *rindâne* şevkin (akışkan dionysosçuluk) ikili bir bütün oluşturduğu kanaatindedir. Gerek kişiliğini gerekse şiirini bu mitlere özgü nitelikler ekseninde değerlendirdiği Yahya Kemal'in eserini bu zihni (logos) ve hissi (pathos) yönelimlerin bir bileşimi gibi okumuş, bir yandan yaşamı boyunca gölgesi altında kaldığı bu figürü yorumlarken aynı zamanda varlığın apolloncu formları ve oluşun diyonizyak akışı arasında teşekkül eden kendi çifte poetikasının yapısal bütünlüğünü gözler önüne sermiştir.

Tanpınar'ın estetik tecrübesinin kurucu dinamiğini oluşturan bu ikilik, eserlerinde stilistik açıdan ışık-gölge geçişleriyle açığa çıkarken anlatım tekniği bakımından ise yazdıklarına bu iki eğilimden ilki ekfrasis, ikincisi ironi yoluyla yansır. Kabaca söylenecek olursa ekfrasis bir nesnenin metinsel düzlemde canlı bir şekilde yeniden yaratılması, başka bir deyişle, görselliğin kelimeler aracılığıyla zihinde ikame edilmesidir. Nesir yazarlığını bir ressam edasıyla icra eden Tanpınar'ın gayesi tasvir ettiği nesnenin gerçekçi bir imajını oluşturmak değil, anlatıcının o nesne vasıtasıyla yaşadığı estetik tecrübeye okurun icabet etmesini sağlamaktır. Resim, heykel ve mimari eleştirisine özgü dil dağarından geniş ölçüde yararlanan yazarın kurgusal metinlerinde sıkça başvurduğu ekfrasis tekniği, akıp giden zamanı dondurma, hareketli olanı duraksatma ve ebedileştirme istemine dayanır. Bununla birlikte, Tanpınar bu tekniğin biçimleri kati surette dondurmasının önüne geçmek için su, sis, alkol ve müzik gibi akışkan unsurlardan faydalanacaktır. Örneğin İstanbul tasvirlerinde pitoresk dikkatin dondurduğu manzaraları canlandırmak üzere sıklıkla suya ve sise müracaat etmiş, bu sayede Boğaziçi'nin bir musiki gibi her daim yıkılıp tekrar kurulan bir oluş hâline ayna tutmasını amaçlamıştır. Aynı şekilde anlatıların fonuna yerleştirdiği müziklerin de bir tür akışkanlaştırma işlevi gördüğü söylenebilir. Maddeye bağımlı plastik sanatların varlığı mekânsal olarak sabitleme yönündeki eğilimlerine karşın müzik, maddesiz ve zamansal karakteriyle oluşun kaotik tabiatına tercüman olur. Tanpınar karakterlerinin bakışlarına maruz kalan her şey manzaralaşır ve taşlaşır: bununla birlikte, gözleriyle "rüya rengiyle uyuşmuş şekiller" gören ve ebediyet seraplarına kapılan "maruz müşahit"ler, insani yazgıyı ifade eden oluş gerçeğini ise kulaklarıyla idrak ederler. Örneğin, *Huzur*'daki musiki meşki ya da *Aydaki Kadın*'daki uzun kokteyl

sekansı boyunca Mümtaz ve Selim, Boğaz'a nazır bir konumdan seyrettikleri imaj ve şekillerin ardında işleyen trajik güçle karşı karşıya kalırlar. Birer Dionysos ayinini andıran bu müzikal ve ekstazik momentler, iki sonsuzluk arasında yaşanan eşik tecrübesinin romanesk temsilleri olarak okunmaya müsaittir. (Bu noktada, anlatılarında sık sık sinestezi yöntemine başvuran Tanpınar'ın görselliği işitsel metaforlarla tasvir ederek resme yaklaşma temayülü gösteren nesrini müzikalleştirmeyi hedeflediğini ilave etmek gerekir.)

Tıpkı zamanın ironisinin ölümsüzleşme arzusuna galebe çaldığı Baudelaire'in "çifte oda"sında olduğu gibi Tanpınar'ın çifte poetikasında da ekfrasisle sağlanan bütünlük hissi, her defasında ironi aracılığıyla imha edilir. Bir yandan kelimelerle tablolar yaparak hayatın akışını dondurmaya çalışan yazar, eş zamanlı olarak bu beyhude çabasını gülünçleştiren yıkıcı bir aklı devreye sokmuştur. Zamanın döngüsünden bir anlığına da olsa kurtulma arzusu (Mümtaz), kendisine yönelen ironik bakış tarafından (Suat) parçalanır. Kierkegaard'a göre bilinç ancak kendisini bölüp dışarıdan bir gözle seyretmeye başladığı andan itibaren ironik bir karakter kazanır ve bu durum öznenin bütünselliğini imha eden (Abdullah Efendi) bir süreci tetikler.[33] Bir cümlede toparlamak gerekirse, ekfrasis yöntemiyle kendisini ve okurlarını büyülemeye, bir hülya iklimi kurmaya çalışan Tanpınar, varlık ve oluş arasındaki dengeyi koruyabilmek adına bu idealist tutkusuna ironik bir bakış yöneltir, böylece bir büyü bozumuna yol açarak özenle hazırladığı rüya hâlini kendi elleriyle sekteye uğratır. *Huzur*'un son sahnesinde sendeleyip yere düşen uyurgezer kahraman kan revan içinde sanrılarından sıyrılır: ebediyet serapları yerle bir olmuş, geriye gerçeğin çölü kalmıştır. Yazarın *Mahur Beste*'den *Aydaki Kadın*'a uzanan anlatılar bütününü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ironisiyle tersyüz etmesi[34] de nehir romanlarında ağır basan ekfrasisçi eğilimi dengeleme gayreti içerisinde olduğunu göstermektedir.

Özetleyecek olursak, biri toplayıcı diğeri dağıtıcı, biri taşlaştıran diğeri akışkanlaştıran bu iki eğilim, Tanpınar'ın metinlerinde iki egzistansiyal duruma (varlık ve oluş), iki sonsuzluk biçimine (hep ve hiç yahut ebediyet ve fenâ), iki fiziksel koşula (mekân ve zaman), iki edebi ifade tarzına (nesir ve şiir), iki sanatsal dışavuruma (plastik sanatlar ve müzik) ve iki anlatım tekniğine (ekfrasis ve ironi) tekabül eder. Bahse konu edilen mesele ne olursa olsun ilhamını söz konusu mitolojik zıtlıktan alan bu kavramsal tertibat her

33 Kierkegaard'dan aktaran Amy L. Cook, *Narratives Of Irony: Alienation, Representation, and Ethics in Carlyle, Eliot, and Pater*. Yayımlanmamış doktora tezi, Pittsburgh: Pittsburgh Üniversitesi, 2007.

34 Bu konuyla ilgili olarak bkz., Handan İnci, *Orpheus'un Şarkısı: Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 138-141.

defasında Tanpınar'ın imdadına yetişir. Hakkında fikir yürüttüğü figürleri sürekli biçimde zihnindeki bu diyalektik şemaya uydurur: Fuzuli'yi anlatırken Dionysos'un özelliklerini (ölçüsüz, ızdıraptan zevk alan, ihtiraslı, ten hazlarına düşkün, dindar, bireysel), Baki'yi incelerken Apollon'un sıfatlarını (sakin, ölçülü, formel güzelliğe bağlı, laik, toplumsal) sıralar.[35] Edebiyat tarihinin ikinci cildi için kaleme aldığı giriş yazısında Türk edebiyatında edebi öznelliğin gelişmeyişinin sebeplerini izah etmek için başvurduğu "sünnî akide" ve "tasavvuf" karşıtlığı da esasında birisi kalıplaşmış, formel, katı, donmuş, diğeri dağınık, *cûşîşli*, akışkan iki eğilim arasındaki uyuşmazlığa denk düşer.[36] Tanpınar bu şemayı yalnızca Dede Efendi'ye ya da Divan şairlerine tatbik etmemiş, mesela Paul Valéry ve André Gide'i kıyaslarken de denklemin bir yakasına biçim, ahenk ve kalıcılığı diğer yakasına coşku, karmaşa ve geçiciliği yerleştirerek aynı izah çerçevesine başvurmuştur.[37]

Artık gönül rahatlığıyla şu tespiti yapabiliriz: Tanpınar açısından Doğu ve Batı ikiliği de varlık ve oluş arasındaki zıtlaşmanın bir tezahüründen ibarettir. Ancak bu her iki yakanın da birbiriyle yer değiştirebildiği iki ihtimalli bir denklemdir. Birinci varyantta, değişmekten korkan, alışkanlıklarına gömülen ve yaratmayı başardığı mükemmel biçimler içerisinde donarak hayatiyetini yitiren bir masal diyarı olarak Şark *varlığı*, maddeyi işleyerek biçimden biçime sokan, birbirini takip eden devrimlerle hem sanatsal hem de siyasi varoluşunu akışkanlaştıran Garp ise *oluşu* temsil eder. Denklemin ikinci varyantında ise roller yeniden dağıtılır: bu kez birikmeyi önemseyen, asırlık geleneklerine ve kolektif hafızasına sahip çıkan, şartlara teslim olmayıp araçlar üzerinde hakimiyet kuran kurumsal ve düzenli Garp *varlık*la ilişkilendirilirken *oluş* ise bu kez her şeyin her daim yeniden başladığı, hiçbir şeyin süreklilik arz etmediği, tesadüflerle iş gören unutkan ve kaotik Şark'ta tecessüm eder.

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'ndeki Abdülhak Hâmid bölümü ise bütünüyle varlık ve oluş arasındaki ontolojik zıtlığın tartışılmasına adanmıştır.[38] Kendinden emin bir ustayla (Namık Kemal) kurduğu kırılgan ilişki, geç kalmışlığı ve kurguyu şahsi macerasıyla ikâme etme yönündeki tercihi itibarıyla kendisine benzettiği Hâmid'e ilişkin bu etüdünde Tanpınar, *Hep yahut Hiç* şairinden[39] ve onun dış âlemle (tabiat) iç âlem (makber), sansu-

35 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 151-164.

36 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988, s. 24.

37 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 493-496.

38 Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 540-586.

39 Abdülhak Hâmid'in kitabına *Hep yahut Hiç* adını koymasını "başlı başına bir şahsiyet ikrarı" olarak gören Tanpınar, bu yazı kapsamında ele almaya çalıştığımız çifte poe-

aliteyle abes duygusu, ebediyet fikriyle ölüm realitesi arasında şekillenen *hayat-eser*inden söz ederken esasında kendi estetiğini karakterize eden metafizik ikiliği teferruatlı bir şekilde inceleme fırsatı bulacaktır: "eşyada mevcut âlemşumul ruh" ile "oluş hâlindeki kainât" arasındaki tenakuza, "her şeyi yerli yerinde bulmaktan gelen saadet hissi" ile "muhtemel bir felâketin korkusu" arasındaki medcezir hâline değinen bu satırlarda Parmenides ve Heraklitos da ilk defaya mahsus olmak üzere isimleri anılarak terazinin iki tarafında konumlanırlar. Hâmid'de "Heraklit'in esas" olduğunu belirten Tanpınar, "Bir yuvarlakta intiha olamaz" ya da "Bu sıfr nedir hesâb içinde? / Erkam ona inkılâb içinde" gibi mısralarıyla biri doğrusal diğeri döngüsel iki sonsuzluk biçimi arasında devinen insanın içerisine hapsolduğu "fasit daire"yi dile getiren Hâmid'in Türk şiirine varoluşun yeni bir "çehresini" (yani *oluş*'u) dâhil ettiğini söyler ve böylece bir bakıma kendi edebi güzergâhının kökenlerine dikkat çekmiş olur.[40] Satır aralarında şairle benzeştiği ve farklılaştığı yönlere ilişkin imalar barındıran bu bölümün, Tanpınar'ın "başkalarından bahsetmek suretiyle kendinden bahsetmek" şeklinde özetlediği sübjektif edebiyat eleştirisi yönteminin en belirgin örneğini sunduğu söylenebilir.

Bir yazarın hakkını vermek, ortaya koyduğu eserin oluşum koşullarına ışık tutmaktan geçer. Bu da araştırma nesnesine belli bir mesafeden bakarak onu tutarlı ve ısrarlı bir sorgulamaya tabi tutmayı, üzerinde uzlaşılan varsayımların ötesine geçmeyi gerektirir. Tanpınar'ın edebi yaratımının temel yönelimlerini anlaşılır kılmak için söyleşilerinden, denemelerinden ya da romanlarından alınmış bazı aforizmatik ifadelerin yeniden üretiminden öteye geçemeyen yerleşik kanaatler düzleminden kopmak, nakilci ve pasif bir yorum kültüründen, tahkik eden ve yerine göre müdahalelerde bulunan aktif bir okuma biçimine geçiş yapmak şarttır. Bu da parçacıl ve tekilleştirici yaklaşımların labirentinde kaybolmaktansa yazarın estetik tecrübesini jenealojik bir yaklaşımla kat eden ve metinler arasındaki sürekliliklere yoğunlaşan kuşatıcı eleştirel çabalarla mümkün olabilir. Bu türden okumalar, Tanpınar'ın girift ve zikzaklı zihin dünyasına kuşbakışı bir şekilde bakabilmeye imkân tanıyarak dağınık bir görünüm sunan külliyatının içsel bütünlüğünü belirginleştirmeyi, birçok disiplini çapraz kesen ve sıçramalarla yol alan edebi öznelliğinin işleyiş biçimini ve kendisini ifade ediş tarzını anla-

tikasını özetleyen bir başlık seçecek olsa muhtemelen "yahut" yerine "ve" bağlacını tercih ederdi. Ancak yorumun okurun yegane kabiliyeti olduğunu bilen *Huzur* yazarı şahsiyetini açıkça "ikrar" etmektense meramını imalar ve örtük istiarelerle ifade etmeye yönelmiş, eserleri tam da bu muğlaklığın kışkırttığı merak sayesinde çoğul ve zengin bir yorum literatürünün konusu hâline gelmiştir.

40 Abdülhak Hâmid'in Tanpınar poetikası üzerindeki muhtemel tesirine ilk kez İnci Enginün değinmiştir. Bkz., "Abdülhâk Hâmit Tarhan", *Tanzimat Edebiyatı,* haz., Ahmet Bican Ercilasun, İstanbul: Akçağ Yayınları, 2012, s. 411-555.

mayı kolaylaştıracak, edebiyatını özgün kılan yapısal özelliklerin layıkıyla tartışılabildiği bir eleştirel zeminin oluşmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Baudelaire, Charles. *L'Art romantique*. Paris: Calmann Lévy, 1885.

Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle.* Paris: Cerf, 1989.

Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine.* Paris: Gallimard, 1993.

Castoriadis, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975.

Cook, Amy L. *Narratives of Irony: Alienation, Representation, and Ethics in Carlyle, Eliot, and Pater*. Yayımlanmamış doktora tezi. Pittsburgh: Pittsburgh Üniversitesi, 2007.

d'Hancest, G. "Un grand humaniste de la fin du dix-neuvième siècle : Walter Pater et la Grèce". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*. Sayı 23, Aralık 1964: 491.

Enginün, İnci ve Zeynep Kerman. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

Enginün, İnci. "Abdülhâk Hâmit Tarhan". *Tanzimat Edebiyatı.* Haz., Ahmet Bican Ercilasun. İstanbul: Akçağ Yayınları, 2012.

Gramsci, Antonio, *Cahiers de prison*. İtalyancadan çevirenler Monique Aymard ve Françoise Bouillot. I. Cilt. Paris: Gallimard, 1930.

Han, Byung-Chul. *Le désir. L'enfer de l'identique*. Almancadan çeviren Olivier Mannoni. Paris: Autrement, 2018.

İnci, Handan. "Tanpınar Arşivindeki Belgelere Göre XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin İkinci Cildi". *Ahmet Hamdi Tanpınar ve XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'ni Yeniden Okumak*. İstanbul: Tarih Vakfı, 11 Mart 2017.

_____, "Tefrikadan Kitaba Huzur". *Huzur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

_____, *Orpheus'un Şarkısı: Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Muhidine, Timour. "Ahmet Hamdi Tanpınar, Modern Türkiye'nin Romancısı ve 'Memoryalist'i". Fransızcadan çeviren Habil Sağlam. *Tanpınar Merkezi*. Erişim tarihi: 10 Aralık 2021.

http://www.tanpinarmerkezi.com/timour-muhidine-ahmet-hamdi-tanpinar-modern-turkiyenin-romancisi-memoryalisti/?et_fb=1.

Marx, William. "Les deux poétiques de Valéry". *Paul Valéry et l'idée de littérature*. Erişim tarihi: 10 Aralık 2021. http://www.fabula.org/colloques/document1426.php.

Pascal, Blaise. *Pensées*. Haz., Léon Brunschvicg. Paris: Flammarion, 1976.

Pater, Walter. "A Study of Dionysus". *Fortnightly Review*. Sayı XX/XXVI, Aralık 1876: 752-772.

Symons, Arthur. "The Decadant Movement in Literature". *Harper's New Monthly Magazine*. Sayı LXXXVII, Kasım 1893: 858-867.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.

_____, *Hep Aynı Boşluk*. Haz., Erol Gökşen. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

_____, *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.

Ünver, Süheyl. *Yahya Kemal'in Dünyası*. İstanbul: İşaret, 2010.

Valéry, Paul. *Cahiers*. XI. Cilt, 1925-1926. Paris: CNRS Éditions, 1957.

Winock, Michel. *Décadence fin de siècle*. Paris: Gallimard, 2017.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TANPINAR'IN ELEŞTİRMENLİĞİ

Tanpınar'da Musiki Sezgileri

Cem Behar
Prof. Dr.

Tanpınar'ın musıkiyle ilgisine değinirken önce musıki hakkında yaptığı fakat nedense hayattayken yayınlanmamış olan şu safdilâne itirafından başlamak gerekiyor:

> … şu kadarını söyleyeyim ki ben hiç de musıkişinas değilim. Hattâ eskilerin tâbiriyle bu san'atın sırrına âşina bir amatör bile olamadım … Bu bilgisizliğim evvelleri beni çok üzerdi. Şimdi o kadar değil. Hattâ bundan biraz da memnunum. Yarım bilmekten ise hiç bilmemenin daima daha iyi olduğunu öğrendim.[1]

Musıkişinas olmadığını, yani musıki bilmediğini açıkça itiraf etmekten çekinmeyen bir yazarın kitaplarında musıkinin bu kadar büyük yer tutmuş olmasının yanısıra aynı yazarın musıkiyle ilişkisi hakkında kitaplar dolusu[2] kayda değer inceleme ve yorumlar kaleme alınmış olması ilginç bir paradoks değil de nedir?

En doğrusu bu paradoksu açıklamayı edebiyatçılarla eleştirmenlere bırakmaktır. Ama Tanpınar'ın doğrudan doğruya musıkiyle ilgili yazdıklarını da gerçekten ciddiye almak gerekiyor. Niçin mi? Musıki cahili olduğunu bizzat itiraf etmesine rağmen Türk musıkisiyle ilgili son derece isabetli bazı teşhislerde bulunduğu için, geleneksel musıkimize dair bazı derin hakikatleri ifade edebildiği için.

Burada haddimi aşarak edebiyat eleştirmenliğine soyunacak değilim. Yani koyduğu bu doğru teşhislerin ne Tanpınar'ın yaşamındaki veya edebî eserlerindeki kökenlerine ne de müziğin onun edebî eserlerine yansıyış şekli-

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1996, s. 375.

2 Örneğin bkz., Tahir Abacı, *Yahya Kemal ve Ahmet Tanpınar'da Müzik,* İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000; Nesrin Tağızade Karaca, *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki*, İstanbul: Hece Yayınları, 2005.

ne değineceğim. Varlık sebepleri her ne olursa olsun, işi biraz basitleştirip onun müzikle ilgili teşhislerini birer hüdâyinâbit "sezgi" olarak kabul edeceğim. Bir müzikolog ve Osmanlı/Türk musikisi tarihçisi olarak Tanpınar'ın bu "sezgi"lerinin niçin isabetli olduklarına ve hangi temel gerçeklere parmak bastıklarına işaret etmekle iktifa edeceğim.[3]

Tanpınar'ın Osmanlı/Türk musikisinin tarihi hakkındaki üç önemli "sezgisi" şunlardır:

1. Osmanlı/Türk musikisinin en önemli bestecisi İsmail Dede Efendi'dir (1778-1846);

2. Eski bestecilerin eserlerinin üslûp analizini yapmak çok zor, neredeyse imkânsızdır;

3. Buna karşılık İsmail Dede Efendi'nin (ve belki daha başka bestecilerin de) eserlerinin besteleniş tarihlerini kabataslak da olsa saptamak mümkün olabilir.

Bu üç "sezgi"yi sırayla ele alıp çok isabetli olmalarının sebeplerine değineceğim.

İsmail Dede Efendi Hakkında

Deneme ve romanlarında Tanpınar hemen hepsi on sekizinci yüzyıla ait birçok Türk musikisi bestecisinin adını övgüyle zikretmiştir. Bunların hepsi de önemli kişiliklerdir elbette: Itrî, Zaharya, Tab'î Mustafa Efendi, Ebubekir Ağa. Ama bunları arasında bir tek besteci hakkında sadece ona hasredilmiş on sayfalık bir deneme kaleme almıştır: "İsmail Dede".[4] Yer yer geçmişi esefle yâd eden, pek duygusal ve nostaljik ifadelerle bezenmiş de olsa, hem analitik değeri yüksek hem de hassas ve incelikli bir metindir bu. *Beş Şehir*'in "İstanbul" bölümünde de İsmail Dede'ye hasredilmiş üç sayfalık bir metin vardır.[5]

Tanpınar İsmail Dede Efendi'yi "*Türk musikisinin son büyük üstadı*" olarak niteler fakat onun yukarıda adlarını zikrettiğimiz selefleri hakkında somut bir şey söylemez, isimlerini saymakla yetinir.[6] Dede'yi ise "*inkırazı* [çöküşü,

3 Bu arada Tanpınar'ın musıki sevgisinin sadece Türk musikisine inhisar ettiğini iddia edecek değilim. Ne var ki, bildiğimiz kadarıyla zevkle dinlediği Avrupa musikisinin çeşitli eserlerini beğendiğini ifade etmekle yetinmiş ve bu musıkinin tarihiyle ilgili fikir serdetmekten imtina etmiştir.

4 Tanpınar, "İsmail Dede", *Yaşadığım Gibi*, s. 366-375.

5 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 197-200.

6 Tanpınar Dede Efendi hakkındaki bu yargısını bir ihtirazi kayıt ile zikreder ve "*Musıki tarihimizin henüz yazılmadığını başta zikretmek en doğrusudur*", diye ilâve eder (s. 366). Aradan yarım asırdan fazla bir süre geçmiş olmasına rağmen bu hükmün büyük ölçüde geçerliliğini koruduğu söylenebilir.

bitişi] *muhteşem bir zafer yapan bir deha*"[7] olarak görür. Tanpınar'ın Dede'yi sanatta zaferler kazanmış bir deha olarak nitelemesini anlamak kabildir. Ne var ki, hem Osmanlı/Türk musıkisi hem de Osmanlı İmparatorluğu'nun kendisi hakkında klâsikleri kutsayan ve buna bağlı olarak yükseliş – zirve – düşüş şeklinde bazı tarihî dönemler ihdas eden bu epey muhafazakâr görüş çok farklı bir şeydir. Bunu burada tartışmaya açacak değiliz.[8]

Burada sadece İsmail Dede Efendi'nin gerçekten Türk musıkisinin kilit bestecisi olduğu konusunda Tanpınar'ın sezgisinin niçin haklı olduğuna değineceğiz. İsmail Dede Efendi'nin biyografisi hakkında bilinenlerin çoğu Rauf Yekta Bey tarafından Dede Efendi'nin talebesi Zekâi Dede'nin ağzından derlenen şifahi rivayetlere dayanıyor.[9]

İsmail Dede Efendi hem musıki hâmisi hem de birer bestekâr olan iki padişahın döneminde yaşamış ve ikisinin de himayesine mazhar olmuştur: III. Selim ve II. Mahmud. Hem Sarayda hem şehirde hem dergâhta canlı bir müzik hayatının olduğu ve -belki daha da önemlisi- "tarz-ı Osmânî" musıkide eser formlarının nispeten sabitleştiği ve bugünküne yakın bir şekilde istikrara kavuştuğu bir dönemdi bu. Bu padişahlarca himaye edilen tek müzisyen Dede Efendi değildi elbette. Ancak, İsmail Dede'nin yaşam çizgisinde diğerlerine oranla önemli bir fark var.

Çağdaşlarının birçoğunun musıki dışında da bir uğraşları vardı. Oysa İsmail Dede'nin bütün hayatı dergâh ile saray arasında geçmiştir. Geçimini sağladığı başka bir uğraşı bilinmiyor. Bir yandan Topkapı sarayındaki Enderûn meşkhanesinde acemi oğlanlara musıki hocalığı, padişaha müezzinbaşılık, yine saraydaki fasıl heyetlerinde hanendelik yaparken diğer yandan da Mevlevî çilesini doldurmuş olduğu Yenikapı Mevlevihanesi'nde na'thânlık, âyinhânlık yapıyor, kudümzenbaşılık görevini yerine getiriyordu.

7 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 366.

8 Dede Efendi yaşadığı sürece İstanbul'da musıkinin kutbu olarak görülüyordu. Dolayısıyla Tanpınar'ın musıkinin Dede Efendi sonrasındaki âkıbetine dair karamsar görüşünü henüz Dede Efendi hayattayken dile getiren ve onun merkezî konumuna atıfta bulunanlar olmuştur. Onu şahsen tanıdığı da anlaşılan dönemin musıki ve eğlence dünyasının tanığı Süleyman Faik Efendi (öl. 1837) 1830'lu yıllarda kaleme aldığı mecmuasında ortalıkta musıki üstadı kalmamış olmasından şikâyet eder ve Dede Efendi'nin vefatının musıki dünyası için telâfisi imkânsız bir kayıp olacağını ısrarla vurgular. Musıkinin Dede Efendi'den sonraki akıbeti hakkında Tanpınar'la aynı "inkıraz" ifadesini kullanarak şöyle yazar Süleyman Faik Efendi: "*Elhâsıl Hamamcıoğlu ölürse usûl-ı musıkiyi bilir, beste okur ve icat eder kimse kalmaz olup musıki inkıraz bulacak*" (Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, [Türkçe Yazmalar 9577], s. 22).

9 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân- Üçüncü cüz: Dede Efendi*, İstanbul: Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, 1925. Tanpınar'ın "İsmail Dede" başlıklı denemesinde verdiği ayrıntılardan onun Rauf Yekta Bey'in bu biyografik eserini okumuş olduğu anlaşılıyor.

Bunların dışında bildiğimiz kadarıyla ne maişetini temin edici bir uğraşı ya da mesleği, ne de dervişlik ve saraya bağlı müzisyenlikten başka bir toplumsal kimliği oldu. Bestelediği eser repertuarının genişliğinde ise bu iki müzikal konum ve işlevin açık izlerini görüyoruz. Dede'nin eserlerinin çeşitliliği hakikaten baş döndürücüdür. Örneğin, Itrî'nin hafif, eğlenceli ya da popüler diyebileceğimiz hiçbir eseri yoktur. Hacı Arif Bey ya da Şevki Bey gibileri ise kısacık şarkılardan başka bir şey bestelemediler. Denedilerse bile başarısız oldular.

Dede'nin herkesinkinden daha geniş olan beste yelpazesi ise şaşırtıcıdır ve İstanbul'un hem okumuş kesimlerini hem de yaygın halk kitlelerini derinden etkilemiştir. Bir yandan dinî musıki repertuarının temel taşları olan geniş, hem incelikle işlenmiş hem mutantan yedi adet Mevlevî Ayini, diğer yandan da "iki de turnam gelir allı kareli… cihar attım şeş oynadım" gibi güfteler içeren muhtemelen saray tarafından sipariş edilmiş köçekçe şarkılar; bir taraftan ikişer murabba' beste ve ikişer semaiden oluşan son derece ciddî klâsik fasıl takımları, bir taraftan da herkesçe bilinen bir Viyana valsi, bir tür çocuk şarkısı: "Yine bir gülnihâl / Aldı bu gönlümü". Bunların dışında Dede Efendi çok sayıda ilâhî ve şarkı da bestelemiştir.

On dokuzuncu yüzyıl İstanbulu'nun -bugünün deyişiyle- "sound"u neydi diye sorulsa Zaharya ya da Ebubekir Ağa'nınkilere değil öncelikle Dede Efendi'nin eserlerine işaret etmemek kabil değil. Tanpınar da aynı fikirde ki şöyle yazmış:

> Dede'nin büyük hususiyetlerinden biri halk san'atına, halk ağzına, halk hayatına daima açık olmasıdır… Şu muhakkak ki halkımızın ve hayatımızın en aslî aynalarından biri onun eseridir... Halka bu yanaşma, Dede'yi her zaman için muasır ve yeni gösterecektir.[10]

Dede Efendi eserlerinin kalıcılığını -kendi olağanüstü melodik yaratıcılığının yanı sıra- bir ölçüde de hitap ettiği kitlenin genişliğine borçludur. Burada devreye girmiş bir diğer önemli etken de Dede'nin musıkideki talebeleridir. Musıkiden başka bir şeyle uğraşmamış olan İsmail Dede'nin kendileri de ünlü birer besteci ve icracı olan son derece yetenekli ve etkili talebeleri olmuştur. Notanın hemen hiç kullanılmadığı, müziğin yazılmadığı bir ortamda eserlerini *meşk* ettiği öğrencileri sayesinde geniş bir dinleyici kitlesine hitap edebilmiş, talebeleri onun eserlerini intikal ettirmiş ve bu sâyede eserlerinin büyükçe bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir.

Dede'nin bu talebeleri arasında Eyüplü Mehmet Bey, Zekâi Dede, Hâşim

10 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 374. Osmanlı/Türk musıkisinin sadece Dede Efendi döneminde değil, her dönemde anonim halk musikisiyle yakın irtibat hâlinde olduğu bilinen bir gerçektir. Ama bu ayrıca incelenmesi gereken bir meseledir.

Bey, Dellâlzâde İsmail Efendi, Nikoğos Ağa ve Hacı Arif Bey gibi kişileri sayabiliriz. Bu talebelerinden bir kuşak sonra ise Dede'nin eserleri on dokuzuncu asrın sonlarında Avrupa notasıyla kâğıda dökülmüşlerdir. Netice itibariyle Tanpınar'ın adlarını zikretmekle yetindiği on sekizinci yüzyıl bestecileri olan Itrî'den, Zaharya'dan, Tab'î Mustafa Efendi'den, Ebubekir Ağa'dan günümüze topu topu otuzar ya da kırkar adet eser gelebilmişken Dede Efendi'nin bugünün repertuarında yer alan eserlerinin sayısı çok daha kabarıktır.[11] Bu da, her şey bir yana, bestecimizin eserlerinin tanınıp yayılmasında önemli bir rol oynamıştır kuşkusuz.

Üslûp Analizi

Geldik Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Osmanlı/Türk musikisi hakkındaki ikinci önemli "sezgi"sine. Aralarında Dede Efendi'nin de bulunduğu eski bestecilerin eserlerinin üslûp analizini yapmanın çok zor, neredeyse imkânsız olduğuna atıfta bulunur Tanpınar. Ve "İsmail Dede" başlıklı denemesinde bu duruma hayıflanarak şöyle yazar:

> Yazık ki Dede'nin mukayeseli bir üslûp tahlili yapılmış değildir. Ancak böyle bir tahlil bize bu devrin mahsulü olan eserleri öğretebilirdi.[12]

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi içinde yüzyıllar boyunca uygulana gelen notasız/yazısız şifâhî musıki aktarım sistemi olan *meşk*'in sebep olduğu telâfisi imkânsız en büyük kayıp eserlerin kuşaktan kuşağa nakledilirken nisyana uğraması ve kaybedilmesi değildir. Bu kayıplar yeni bestelerle kısmen de olsa telâfi edilebiliyordu.

Asıl önemli kayıp üslûp kaybıdır, kişisel ve dönemsel üslûpların kaybıdır. Asıl nisyan buradadır. Asırlar boyu *meşk*'in bir musıki öğretim sistemi olarak işleyişinden doğan en önemli olumsuzluk eserlerin kendileriyle değil, beste ve icra üslûplarıyla ilgilidir.

Şöyle ki: ister on yedinci, ister on dokuzuncu yüzyıla ait olsun her eser öğrenciye yani sonraki kuşaklara iletildiği zaman mutlaka o aktarıldığı günün zevk ve tercihlerine uyarak aktarılmak zorundadır. Çünkü musıki eserlerinin bestecileri tarafından kâğıda/notaya geçirilmiş "orijinal, otantik" versiyonları diye bir şey ortada yoktur. Üstaddan talebeye, bir sonraki kuşa-

11 Dede Efendi'nin eserlerinin tam bir listesi, ayrıntılı bir kataloğu henüz yapılabilmiş değildir. Ancak, gerçekten ona ait olmayıp kendisine sonradan atfedilmiş eserleri de hesaba katarsak bugün "İsmail Dede Efendiye aittir" diyerek icra edilen eserlerin sayısı üç yüze yakındır. Bkz., Cem Behar, "Dede Efendi'nin Eserlerine Tarih Koymak", *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 107-141.

12 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 369.

ğa sözlü olarak iletilen eserler her iletildiklerinde ister istemez iletildikleri günün zevk ve tercihlerine az ya da çok uyarlar. Eserin her icra ve intikal ânında oluşan az ya da çok farklı versiyonları da otomatik olarak o ânın, içinde bulunulan dönemin genelgeçer icra üslûplarıyla uyum hâlindedir. O eski eserleri öğrenen, icra eden ve aktaran müzisyenler grubu, aslında öğrenmiş oldukları tüm eserleri yaşamakta oldukları dönemin genelgeçer icra üslûbuyla aktarırlar, bestelendikleri ânınkiyle değil.

Bu eski eserlerin her birine bestecileri tarafından özel bir icra kılavuzu eklenmiş değildir. Yani ne eserin yazılı notası vardır ne de onun icra tarzıyla ilgili herhangi bir belirleyici ve sınırlayıcı işaret. Dolayısıyla, bu genelgeçer dönemsel ve değişken üslûp aslında geçmişteki bestecilerin kişisel üslûplarını siler süpürür, beste üslûplarındaki farkları ortadan kaldırır, onları o anda birbirleriyle uyumlu hâle getirir. Repertuardaki eserlerin bestelendikleri anda kâğıda dökülememiş olmaları gerek dönem üslûplarının gerekse kişisel üslûpların aktarıla aktarıla ortak bir icra zevki içinde eriyip gitmeleri sonucunu doğurur. Eserlerin bizzat kendilerinden ziyade içerdikleri özel ve kişisel beste üslûplarıdır yüzyıllar boyunca meşk zincirleri içinde zamanla eriyip giden ve kaybolup unutulan.

Bir eserin bestelenişi ile notaya alınışı arasında geçen süre uzadıkça kâğıda dökülen versiyon ile "orijinal beste" arasındaki farkın mutlaka çoğalması gerektiği iddia edilemez. Ama o icra veya yazım ânının genelgeçer üslûbu hem geçmiş bestecilerin kişisel üslûplarını hem de, varsa, eski bir dönemsel üslûbu silme yönünde etki yapar, bu muhtelif eski beste üslûplarını aynı musıki zevki içinde eritir gider. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında klâsik eserlerin bugün kullandığımız porteli notayla kâğıda döküldükleri an da böyle bir an idi. Yani bu eserler o anda bilindikleri ve icra edildikleri şekilleriyle notaya alındılar. Fakat belki de tam olarak bestecilerinin tasarladığı şekilleriyle değil. Bunu bilmeye elbette imkân yok.[13]

Birçok on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl kaynağında on altı ve on yedinci yüzyıl bestecilerine atfedilen eserlerin -gerçekten o yüzyıllarda bestelenmiş olsalar bile- o dönemin beste üslûbuna gerçekten teşhis edilebilir bir yakınlıkta oldukları çok kuşkuludur. Meşk zincirlerinin zaman içinde birtakım radikal üslûp kopuşlarını da içerdiklerini görüyoruz. Temel üslûp değişiklikleri elbette meşk zincirlerinin içinde cereyan ederler. Makam tanımları ve seyirleri gibi en temel teknik nitelikler dahi *meşk*'le ve onun içinde evrilir. Ali Ufkî ve Kantemiroğlu'nun on yedinci yüzyılda kâğıda döktükleri saz eserlerin büyük çoğunluğunun -yirminci yüzyılda tekrar keşfedilip yayın-

13 Bkz., Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

landıktan sonra- bugünün icracısına ve dinleyicisine uzak ve tuhaf gelmeleri de bunun sonucudur.[14]

Biraz abartılı bir misâl verelim. Farz-ı muhal bugün bir besteci Itrî'nin üslubunu takliden bir eser bestelemeye kalkışsa, Itrî'nin bir tür taklidini, pastişini yapmak istese bunu yapamayacaktır maalesef. Yapabileceği tek şey Itrî'nin eserlerinin on dokuzuncu yüzyıl sonuyla yirminci yüzyıl başlarında (yani bestelenmelerinden iki asır sonra) notaya dökülmüş şekillerine tuhaf bir öykünme olacaktır mecburen. Çünkü elindeki model "eserin aslı" değildir. Bu modelin üslûbu da asıl bestecinin üslûbu değildir. Neticede ortaya -Hoca Nasreddin hikâyesi misâli- tavşanın suyunun suyunun suyu olan bir şey çıkacağı kesindir.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde yirminci yüzyıl öncesine ait eserler için henüz ciddî bir üslûp analizi yapılamamasının sebebi de budur. Yani *meşk*'tir. Tekrar edelim: *meşk*'in sebep olduğu en büyük kayıp eser kaybı değil, üslûp kaybıdır.[15] Dede Efendi ile örneğin çağdaşları Küçük Mehmed Ağa ya da Şakir ağa'nın üslûpları arasında bugün ne fark kalmıştır artık? Pek bilinmeyen, sık çalınıp dinlenmeyen bir eseri ilk defa dinleyen bir musıkişinasın o eserin üçü de sözümona "III. Selim ekolüne" mensup Küçük Mehmet Ağa'ya mı yoksa Hacı Sadullah Ağa'ya veya Abdülhâlim Ağa'ya mı ait olduğunu ayırt etmesi imkânsızdır.

Aynı şeyi bir diğer müziksever padişah olan I. Mahmud (saltanatı 1730-1754) bestekârlarından Ebûbekir Ağa ve Tab'î Mustafa Efendinin eserleri için de söyleyebiliriz. Bir asır sonrasına yani on dokuzuncu yüzyıl ortalarına gelirsek sahibi bilinmeyen bir bestenin Dellâlzâde İsmail Efendi'ye mi yoksa Zekâi Dede'ye mi ait olduğu konusuna açıklık getirecek herhangi bir belirgin üslûp farkına rastlamak zordur. Meşk ve zaman üslûpları ve -eğer var idiyse- ekolleri silip süpürmüştür.

Dolayısıyla, zaman zaman sözü edilen bir "III. Selim Ekolü" ifadesi bu padişahın döneminde yaşamış besteci ve icracıların kronolojik birlikteliğinden, aynı zaman dilimini paylaşmış olmalarından başka pek bir anlam taşıyamaz. Bu dönem bestecileri arasında, onları hem birbirlerinden hem de bir grup olarak önceki ve sonraki dönemlerin üslûplarından kesin bir biçimde ayırt edebilecek gerek müzik yaklaşımına, gerekse beste anlayışına ve estetiğe ilişkin anlamlı bir birliktelik ya da bu türden ortak noktalar aramak beyhudedir. Daha açık söyleyecek olursak, sık sık rastladığımız "III. Selim Ekolü" ifadesi müziksever ve besteci padişah III. Selim döneminde Saray tarafın-

14 Bkz., Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, özellikle s. 408-417.

15 Bkz., Behar, "Dede Efendi'nin Eserlerine Tarih Koymak", s. 107-142.

dan şu ya da bu biçimde himaye edilmiş besteci ve icracıların tümüne işaret etmekten başka bir anlam taşımaz, taşıyamaz. Bu ifade hele hele "ekol" kelimesinin çağrıştırdığı bir estetik anlayış bütünlüğü anlamına atıf yapıyor hiç olamaz. İşin esasında Osmanlı/Türk musıki geleneği içinde "farklı bir musıki estetiğine, mutlaka teşhis ve diğerlerinden açıkça tefrik edilebilir bir üslûba sahip olma" aslî anlamını taşıyan ekoller aramak muhaldir.

Meşk zincirleri bu konulardaki (eğer varsa) farklılıkları zamanla eritmiş ve o dönemin tüm bestecilerinin eserlerinin günümüze çok benzer bir üniformayla gelmesine sebep olmuştur. Kezâ, şarkı vâdisinde sık sık kullanılan "Hacı Arif Bey ekolü" ifadesinin şarkıda asgarî bir şekil birliği (yani şarkı formuna on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yeni bir standart kalıp belirlenmiş olması) dışında beste üslûbuna dair herhangi bir estetik anlamı yoktur, olamaz. Kaldı ki, hem Hacı Arif'in çağdaşı olan hem de ondan önce yaşamış ve şarkıları onunkilere benzeyen pek çok besteci zikretmek işten bile değildir.

Özetle, yirminci yüzyıldan önce yaşamış besteciler için ayrıntılı bir üslûp analizine girişmek -şimdilik kaydıyla- pek anlamlı değildir. Çünkü ancak on dokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren bestelenmiş eserlerin çoğunun bestecisi tarafından tasarlanmış hâline (yani notasına) sahibiz.

Dolayısıyla da yirminci yüzyıl öncesinde geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde tıpkı klâsik Batı müziğinde olduğu gibi farklı estetik temellere, farklı musıki anlayış ve felsefelerine dayanan üslûp ekollerinden kat'iyen söz edilemez. Şurada burada zaman zaman rastladığımız "neo-klâsik besteci", "romantik dönem" ya da "klâsik ekol" gibi ifadeler Avrupa müziğindeki (ama orada anlamlı felsefî ve estetik değer farklılıklarına dayanan) sanat ve müzik dönemlerine yersiz, gereksiz ve kompleksli bir öykünmeden başka bir şey değildir. Avrupa müziğinin dönemlerinin ve buna bağlı kavramların Osmanlı/Türk müziğinde hiçbir karşılıkları yoktur, hiçbir realiteye tekâbül etmezler.[16]

Osmanlı/Türk musıkisi için ciddî bir dönemlendirme yapılmaya çalışılsa kanaatimize göre bu denemede kullanılacak esas kıstasların estetik değil teknik olması gerekecektir. Makam ve usûl kullanımları, musıki formlarının yapısal değişimleri vs. gibi kıstaslara dayanacaktır çeşitli dönemler.[17] O

16 Osmanlı/Türk müziğinde bugüne dek yapılmış dönemlendirme denemeleri ve bunlarda kullanılan yöntemler hakkında bkz.: Hasan Baran Fırat, "Dönemlendirme Çalışmaları ve Osmanlı-Türk Tarihyazımı: Bir Bilanço Denemesi", *Yıllık – Annual of İstanbul Studies*, 1 (2019), s. 145-166.

17 Böyle bir dönemlendirme denemesi Walter Feldman tarafından Kantemiroğlu edvarında notaya alınmış on altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedinci yüzyıla ait peşrevler esas alınarak yapılmıştır. Bkz., Feldman, *Music of the Ottoman Court*, s. 338-371. Teknik temelli bu peşrev dönemlendirmesinin eleştirisi için ise bkz., Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot,

takdirde de bilinen estetik anlamlarıyla "ekol"lerden bahsetmek mümkün olamayacaktır elbette.

Dönelim Ahmet Hamdi Tanpınar'a. Tanpınar tarafından Dede Efendi eserleri hakkında esefle ifade edilen bir üslûp analizinin yokluğu aslında Osmanlı/Türk musikisinin bütünü için var olan bir durumun bir tek besteci üzerinden ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Tanpınar'ın nostaljik söyleminde Dede Efendi'nin eserlerinin bu hüzünlü âkıbeti -Tanpınar'ın deyimiyle- "eski musikimize" karşı Cumhuriyet döneminde gösterilen ilgisizliğin ve bazan da hoyratça tavrın bir sembolü olarak ileri sürülüyor.

Ne var ki, Tanpınar'ın vefatından bu yana geçen yarım asırdan fazla bir süreye rağmen Osmanlı/Türk musikisine uygulanabilecek sağlam ve anlamlı üslûp analizleri geliştirmeye yönelik yöntemler bugün dahi henüz ufukta görünmüyor. Dede Efendi'nin üslûbunun bilinememesi konusunda hayıflanan Ahmet Hamdi Tanpınar büyük ölçüde haklı çıkmıştır belki. Ama kendi öngördüğü sebeplerden dolayı değil.

Ciddî bir üslup analizi yapmanın imkânsızlığı sadece Dede Efendi için değil, Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinin günümüze ulaşmış repertuarının çok büyük bir bölümü için geçerlidir. Müziğimizin tarihi içinde çeşitli dönemlerin temel müzik estetiğindeki farkların ortaya çıkarılması ve hem özgün hem de ikna edici bir dönemlendirme yapılması -şimdilik kaydıyla elbette- bize pek zor görünüyor. Yirminci yüzyıl öncesinde yaşamış bestecilerin ve eserlerinin anlamlı, sağlam ve ikna edici bir üslûp analizini yapmaya çalışmak, bizzat Tanpınar'ın deyimiyle "*imkânsızın peşinde bir çırpınış*"tan[18] ibaret olabilir.

Dede Efendi'nin Eserleri ve Dönemler

Herhangi bir Türk Musıkisi bestecisinin ve meselâ İsmail Dede'nin eserlerini çeşitli dönemlere ayırmanın mümkün olduğu fikrinin bütünüyle Ahmet Hamdi Tanpınar'a ait olduğu gerçeğini teslim etmek gerekiyor. Böyle bir tasnif ilk kez onun muhayyilesinden çıkmıştır. Tanpınar, Dede Efendi hakkındaki somut biyografik bilgilerini Rauf Yekta Bey'in 1925 yılında yayınladığı *Esatiz-i Elhân* adlı eserinden almıştır. Sıraladığı dönemler de esas itibariyle bu kaynağa bağlanabilir.

Ne var ki, bu önemli fikrin Türk musıkisi camiasının içinden değil "musıki cahili" olduğunu açıkça itiraf etmekten çekinmeyen bir yazardan gelmekte olması çok dikkat çekicidir. Bu durum yirminci yüzyıl ortalarında Türk

SOAS Musicological Series, 2000, s. 541-548.

18 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 369.

musikisinin tarihiyle ilgili çalışmaların hâl-i pür-melâli hakkında da bize bir fikir verebilir.

Bununla beraber Dede Efendi eserlerini dönemlere ayırmakta "müzikten anlamayan" Tanpınar'ın kullandığı kıstasların salt müzikolojik veya teknik kıstaslar olmamasında şaşılacak bir şey yoktur. Dede Efendi'nin eserlerine bir dönemlendirme tasarlarken Tanpınar, Rauf Yekta Bey'in yayınından devşirdiği Dede'nin kronolojisinin yanı sıra büyük ölçüde Dede'nin eserlerinin kendisinde uyandırdığı izlenim ve duyguları ekleyerek oluşturduğu bir sınıflandırma kıstası kullanır. Saptadığı dönemler şunlardır:

1. Devir: 1798-1823 "Hazırlık devresi" (Sabâ Ayinini bestelediği tarihe kadar).

2. Devir: 1823'ten itibaren bestelediği Mevlevî Ayinleri.

3. Devir: 1839'dan 1846'da Hac sırasında ölümüne kadar. Tanpınar'a göre Dede Efendi bu devirde "*eski musikimize Garp tecrübesini sokmağa çalışır.*"[19]

İnce eleyip sık dokumazsak Tanpınar'ın "bilimsel" denemeyecek kıstaslar kullanarak oluşturduğu bu dönemleri makul karşılamak mümkündür. Her ne kadar "hazırlık devresi" ifadesi tarih yazıcılığı açısından yanlış bir bakış açısına işaret etse de gerçekten Dede Efendi'nin yoğun bir şekilde Mevlevî Ayinleri bestelediği bir dönem olmuştur. Nitekim son Ayini olan Ferahfeza'yı 1839 yılında bestelediği biliniyor.[20]

Dede Efendi'nin Tanpınar'ın 3. Devir olarak teşhis ettiği dönemde, yani 1830'lu yılların sonundan itibaren Sarayda teşekkül eden Mızıka-yı Hümâyun'un icra ettiği Avrupa müziği parçalarından ilham alarak komplekse kapılmaksızın ve büyük bir güvenle o dönemde bestelediği bazı şarkılara bazı ufak tefek Avrupaî motif ve nağmeler ithal ettiği de doğrudur. Ancak bu durum Tanpınar'ın söylediği gibi geniş çaplı, devrim niteliğinde "*yepyeni bir iddia*"[21] teşkil etmez. Veya yine onun ifadesiyle gereksiz ve başarısız "*sakat bir iddia*"[22] değildir. Dede Efendi aslında müziğimize "garp tecrübesini sokmağa" teşebbüs ediyor da değildir. Yaptığı bazı denemeler sadece Dede'nin müzik dehâsının bazı yabancı etkileri ve yeni müzikal malzemeleri bestelerinde nasıl hiçbir sanat dışı kaygıya kapılmadan, korkusuzca ve başarıyla kullanabildiğine işaret eder. Tanpınar'ın 3. Devir diye adlandırdığı dönemde İsmail Dede'nin bestelediği şarkılar epey bir yekûn tutar. Bunlar arasında Viyana valslerini andıran bir tanesi bugün Dede'nin en popüler şarkısı olarak karşımızda duruyor. Yukarıda da sözünü ettiğimiz ve sembol

19 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 369-370.

20 Behar, "Dede Efendi'nin Eserlerine Tarih Koymak", s. 107-142.

21 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 370.

22 *A.g.y.*

niteliği taşıyan "Yine bir Gülnihal/Aldı bu gönlümü" şarkısıdır bu.

***

Tanpınar'ın benzerini o dönemde kimsenin akıl edemediği ve dile getirmediği bu son derece isabetli sezgileri birer basit tesadüf eseri midir, bir tevafuk mudur acaba? Onun estetik anlayışının, zevk ve tercihlerinin inceliğinin bir ifadesi mi, yoksa musıkiyi romanlarında bir yapı elemanı, bir arkaplân, bir dekor, bir derinlik unsuru olarak kullanmasının bir sonucu (veya sebebi) midir? Bu konuda yargı yürütmek bize düşmez.

Tanpınar musıkinin teknik yönlerine vâkıf olmadığını söylüyor. Ama iyi bir musıki dinleyicisi olduğu kesin. Bu da az şey değildir. Bu hasletini Yahya Kemal'e yakınlığı dolayısıyla geliştirdiğini düşünmek mümkündür. Tanpınar'ın ayrıntılı bir zihinsel biyografisi yazılmadan buna karar vermek zor. Netice itibariyle şair ve yazar duyarlılığıyla bir diğer sanat dalından "anlıyor" ve ondan anlam çıkarabiliyordu. En başta işaret ettiğimiz paradoksu paradoks olmaktan çıkaran belki de budur.

KAYNAKÇA

Abacı, Tahir. *Yahya Kemal ve Ahmet Tanpınar'da Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

Behar, Cem. "Dede Efendi'nin Eserlerine Tarih Koymak". *Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

_____, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Feldman, Walter. *Music of the Ottoman Court*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

Fırat, Hasan Baran. "Dönemlendirme Çalışmaları ve Osmanlı-Türk Tarihyazımı: Bir Bilanço Denemesi". *Yıllık – Annual of İstanbul Studies*. 1 (2019): 145-166.

Karaca, Nesrin Tağızade. *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki*. İstanbul: Hece Yayınları, 2005.

Rauf Yekta. *Esâtiz-i Elhân - Üçüncü* Cüz: Dede Efendi. İstanbul: Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, 1925.

Süleyman Faik Efendi. *Mecmua*. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi: Türkçe Yazmalar 9577.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1996.

Wright, Owen. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations-Volume 2: Commentary*. Ashgate, Aldershot, SOAS Musicological Series, 2000: 541-548.

Tanpınar'ın Edebiyat Tarihiyle İmtihanı

M. Kayahan Özgül
Dr., Gazi Üniversitesi

Edebiyat tarihi, seçme taşlarla şekillendirilen bir mozaiktir. Edib yaratır, edebiyatçı inceler ve yorumlar, eleştirmen eler ve seçer, edebiyat tarihçisi parçaları yerli yerine oturtup aralarının harcını doldurur. Ya eseri eleştirmen tarafından seçilmeyi bekleyen bir sanatkâr, aynı zamanda, seçilen eserlerin tarihini yazacak kişi olmaya da soyunursa?... İlk ağızda etik görünmüyor, değil mi? Allahtan ki, edebiyat tarihçileri, genellikle şahidi oldukları devri kaleme alan vak'anüvisler ve tezkireciler gibi çalış(a)mazlar. Bir devrin, bir neslin, bir akımın edebiyat tarihinin yazılabilmesi için, o devrin, neslin veya akımın sona ermesi, çalkantılarının bitmesi beklenir; etkilerinin, getirdiklerinin ve götürdüklerinin dışarıdan, soğukkanlılıkla yorumlanabilmesi için, hiç değilse yarım asır kadar bir sürenin geçişini gözlemek yazılı olmayan bir ilke gibidir. Bir başka deyişle, çok yakından bakılan her şey biraz bulanık görünür ve incelenecek materyali doğru görmeyi sağlayacak bir optik mesafe kazanılması gerekir ki, yarım asır bunun için yeterli bir süredir. Dolayısıyle, eseri ile edebiyat tarihi asla çakışamayacağı için, edibin edebiyat tarihçisi olmasında hiçbir mahzur yoktur (mu dersiniz?).

İşte tam da burada Tanpınar'ı hatırlamak gerekiyor. Büyük şair Tanpınar, büyük romancı Tanpınar, hattâ büyük hikâyeci Tanpınar... Ya Prof. Dr. Tanpınar?... Onu hep ihmâl ediyor, hattâ biraz da görmezden geliyor gibiyiz. Sanatkârın, aynı zamanda ehliyetli, titiz, soğukkanlı bir sanat tarihçisi de olabileceğini kabûl etmeye hazır değiliz. Sanki, savaşanla savaşı yazan aynı kişi olursa, ya kalemden kılıca kolay geçemeyen, kötü bir cengâverle ya da kılıçtan kaleme kolay geçemeyen, bîtaraf kalmayı beceremeyen bir tarihçiyle tanışacağımız ikirciğine benzer bir his bu... İyi savaşçıdan tarihçi, iyi tarihçiden de savaşçı ol(a)maz fikri *a priori* olarak çok da yanlış görünmüyor. Söz konusu edebiyat ve Tanpınar olduğunda, akla gelen çekincelerin ve soruların büyük kısmı da bu tarihçi-savaşçı çekişmesi merkezinde toplanıyor. Bir şair-romancıdan edebiyat profesörü olur ama, edebiyat tarihçisi de olur

mu? Edebiyat dünyasını bir edib olarak kavramakla bir tarihçi olarak kavramak arasındaki fark, edebiyat tarihine nasıl yansır? Ya bu fark yeteri kadar belirginleştirilemeyecek olursa?... Edebî metne bir sanatkâr olarak içeriden bakmakla bir ilim adamı olarak dışarıdan bakmanın ayrımı kalın çizgilerle yapılamamışsa?... Ya Tanpınar'ın edibliği edebiyat tarihini ilmî olmaktan ziyade, estetik tarafı ağır basan bir sanat metnine dönüştürmüşse?... İşte bütün bu ve buna benzer korku dolu sorulardır ki, Tanpınar'ın sanat adamlığının yanında bir ilim adamı olarak önemini gölgeliyor. Bahsi geçtikçe, ittifak hâlinde Tanpınar'ın edebiyat tarihçiliğini ne kadar da önemsediğimizi belirtiyor; lâkin, ne sorularımızı dillendiriyor, ne endîşelerimizden bahsediyor, ne de kendimizce bulduğumuz cevapları açıklıyoruz. İmdi, Tanpınar'ın biraz da hasbelkader edebiyat tarihçisi oluşunun hikâyesine bakarak yüksek sesle düşünmeyi deneyelim.

Ahmet Hamdi Bey Kadıköy Lisesi'nin edebiyat öğretmeni iken, Hazîran 1933'te Ahmet Haşim'in ölümü üzerine, onun vazifesini devralır ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde uzun yıllar devam edecek sanat tarihi, estetik, mitoloji dersi hocalıkları böylece başlar. Akademiye dâhil oluşu Hamdi Bey'in ilgilerini ve dikkatlerini farklı bir tarafa yöneltir; ama bu, hocanın yazdıklarının daha akademik bir hüviyet almasına yetmez; o hâlâ şair tarafını öne çıkaran bir çalışma programı izlemektedir. Tanpınar'a akademik sorumluluklarını 1938 sonlarında cereyan eden bir hadise hatırlatmıştır, dense yeri var. Olay, edebiyat tarihçisi İsmail Habib Sevük'le arasında yaşanır. Tanpınar'la Sevük yıllar evvel, Ankara'da tanışmışlardır. Önceleri selâmlaşmaktan ibaret olan münasebetleri, özellikle İsmail Hami Danişmend'in Kuzguncuk'taki yalısında yaşanan bir günün ardından ısınmıştır. Bu küçük geçmişi bilenler için, 7 Kasım 1938 tarihli gazetelerin ilk sahîfelerine yansıyan bir haber fevkalâde şaşırtıcı olur: Tanpınar ile Sevük bir *"vak'a-i zabıta"* addedilecek büyüklükte ve sertlikte tartışmışlardır.[1] Hadise şöyle gerçekleşir:

Sevük, Beyoğlu'ndaki meşhur Abdullah Efendi Lokantası'nda dostları Adana Mebusu Damar Arıkoğlu ve Rusçuklu Dr. Hakkı Üzel ile otururken içeriye, yanında heykeltıraş Zühdü Müridoğlu ve eşi olduğu hâlde Tanpınar girer. Ahmet Hamdi Bey, hatır sormak için İsmail Habib'in masasına gider; biraz sohbet ederler. İddiaya göre, bir ara Tanpınar *Edebî Yeniliğimiz*'de niçin kendisinden hiç bahsedilmediğini sormuş; Sevük de *"Kitaba geçecek eseriniz olsaydı, sizden de bahsedileceği tabiî idi!"* cevabını vermiş ve münakaşa bu cümleden sonra patlamış. Taha Toros tabakların kırıldığı, sürahilerin

1 "İki Edib Arasında Sert Bir Münakaşa Oldu", *Cumhuriyet Gaz.*, Nu. 5205, 7 İkinciteşrin 1938. Teferruat için bkz., İlyas Dirim, "Cumhuriyet Sonrası Türk Edebiyatında Münakaşalar-I: A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevük Bir Espri Yüzünden Çarpıştılar", *Kaşgar Der.*, Nu. 14-15, Mart-Mayıs 2000.

devrildiği ve iskemlelerin havaya kaldırıldığı bir tablo çizerek tartışmanın birbirini tartaklamaya kadar vardığını îmâ ederse de[2] işin gerçeği, bir ara Tanpınar'ın Sevük'ü ittiği, onun da ayağı kayarak yere düştüğüdür.[3] Sonraları İsmail Habib'in Taksim'de, Hatay Apartmanı'ndaki dairesine giden *Cumhuriyet* muhabiri, yerden kalkan edebiyatçının mukabele etmediğini; çünki gençliğinde pehlivanlığa merak sarmış biri olarak karşısındaki ciğerleri zayıf gence gereken cevabı vermeyi doğru bulmadığını öğrenecektir. M. Turhan Tan meseleyle ilgili olarak kaleme aldığı bir yazısında[4] İsmail Habib'e hiciv okları fırlatır:

> (...) dostum İsmail Habib'in pehlivanlığını ileri sürmesine şaştım. Çünkü böyle bir tavzihe ve tasrihe lüzum yoktu. Eğer o gerçekten pehlivan olmasaydı Teceddüd Edebiyatı Tarihi'ni yazamazdı ve pehlivanlığına bütün edibler iman getirmemiş olsaydı eser çıktıktan sonra güzel yüzü sağlam kalmazdı.

Tanpınar, hadisenin küçük bir lâtîfenin yanlış anlaşılmasından kaynaklandığını söylerse de *"küçük bir lâtîfe"*nin nasıl olup da böyle bir arbedeye meydan verdiğini açıklamaz. Açıklamayı İsmail Habib'in *Cumhuriyet* idarehanesine gönderdiği bir mektuptaki şu satırlardan çıkarmak gerekiyor:

> Ahmet Hamdi yazılarını bir kitab hâlinde toplamadı. Hepsi gazete ve mecmualarda kaldı. Ben kendisine b i r c i l d s a h i b i o l m a s ı n ı söyledim.[5]

Kitapsız bir akademi profesörüne ilmî eksikliğini hatırlatan –hayır, hatırlatmayıp îkaz eden– cümleleri Tanpınar'a çok dokunmuş olmalı. Şu satırlar, edebiyat tarihi sahibi olmamanın eksikliğini duyan birininin cümleleri diye de okunabilir:

> İsmail Habib'e, ben, beni kitabına niçin almadığını söylemedim. O, her defasında, bana kitabında bahsedemediği için teessürlerini söylemiş ve bir kitap neşretmek suretiyle kendisine bu vesileyi vermemi istemiştir. Bense daima bir lâtife ile bahsi kapatmışımdır. Çok merakım olsaydı, böyle bir edebiyat tarihi yazmağa, epeyce salâhiyeti olan bir adamım –çünkü 15 senedir edebiyat okuttum– oturur, yazar ve kendimi de koyardım. Bizim memlekette böyle

2 *Mazi Cenneti*, İstanbul: İletişim Y., 1992, s. 205.

3 Ediblerin *Karikatür* (Nu. 150, 10 İkinciteşrin 1938) ve *Akbaba* (Nu. 253, 10 İkinciteşrin 1938) mecmûalarında çıkan karikatürlerine bakılırsa, münakaşanın hafifliğine kimsenin inandığı yoktur.

4 "Köşe Penceresinden: Edebî, İlmî Münakaşa Tarihinden", *Cumhuriyet Gaz.*, Nu. 5206, 8 İkinciteşrin 1938.

5 "İki Edib, Alıp Yürüyen Dedikoduyu İzah Ediyor", *Cumhuriyet Gaz.*, Nu. 5206, 8 İkinciteşrin 1938.

şeyler âdet olduğu için kimse de hayret etmezdi.[6]

Araya Atatürk'ün ölümü girdiği hâlde, gazeteleri bir müddet daha meşgul eden bu hadise yavaş yavaş unutulur; hattâ Sevük ile Tanpınar dahi unutup birkaç yıl sonra ayrılmaz iki dost olurlar.[7]

1938 Kasımından sonraki yılın Kasımına kadar geçen bir yıllık müddet zarfında doğrudan yahut dolaylı olarak Tanpınar'ın kaderini belirleyecek birkaç hadise daha cereyan eder. Önce, Eminönü Halkevi Reisi, İstanbul Erkek Lisesi'nin edebiyat öğretmeni ve İstiklâl Lisesi'nin müdürü Agâh Sırrı Levend'in, *Edebiyat Tarihi Dersleri* üstbaşlığı ile neşretmekte olduğu ders kitaplarının lise son sınıflar için olan üçüncü cildi basılır: *Servetifünun Edebiyatı…* Kars Mebusu M. Fuad Köprülü 4 Mart 1939'da, profesörlüğünün 25. yılında jübilesini yapar. Hazîran 1939 başlarında gazeteler Maarif Vekâleti'nin bir *Türk Edebiyatı Tarihi* için hazırlanmakta olduğunu haber verirler. Aynı yılın Temmuzunda Yahya Kemâl "Bahçelerden Uzak" şiirini Tanpınar'a ithaf eder.[8] Kasım'da Köprülü Sorbonne'da düzenlenen bir merasimle doktor olur. Nihayet, aynı ay içinde, Tanzîmât'ın ilânının 100. yıldönümü kutlanır ve bu çerçevede değerlendirilebilecek bir teşebbüs olarak vekâlet, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi bünyesinde Türk edebiyatının Tanzîmat sonrasını müstakilen değerlendirecek bir kürsü kurulmasını kararlaştırır.[9] Vekil Hasan Âli Yücel üniversitede ve hâssaten edebiyat dünyasında epeyce çalkantılara sebep olan bir karar vererek, 15 Kasım'da Tanpınar'ı, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü'ne profesör olarak tayin eder. Bu göreve getirilen Tanpınar'a iki önemli iş düşmektedir; kürsüsünü ve kürsüyü oluşturacak kadrosunu şekillendirmek, Tanzîmat sonrası Türk edebiyatının tarihini yazmak.

Yeni görevi karşısında Tanpınar'ın ciddî birkaç müşkili vardır. Öncelikle, o bir mizaç adamıdır ve mizacı ne üniversitenin beklediği konformizme mü-

6 "A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevük Bir Espri Yüzünden Çarpıştılar", *Kurun Gaz.*, Nu. 7483-1583, 8 Teşrîn-i sânî 1938.

7 1943 seçimlerinde İsmail Habib de Tanpınar da mebus seçilirler. TBMM'nin ilk toplantısına gitmek için bindikleri yataklı trende karşılaşır ve barışırlar. Dostlukları Sevük'ün ölümüne kadar gelişerek sürer. Tanpınar, arkadaşının ardından çok samimî ve dokunaklı bir yazı kaleme alır: "Dostum İsmail Habib", *Cumhuriyet Gaz.*, Nu. 10594, 26 Ocak 1954.

8 Bu şiirin ilk yayın yeri olarak *Oluş*'u (Nu. 28, 9 Temmuz 1939) bilenlere, aynı ayın *Foto Magazin*'ini haber vereyim.

9 Tanzîmat'ı anma faaliyetleri kapsamında hazırlanan *Tanzimat-I* (İst., 1940) adlı koca kitapta, kıymetli akademisyenler dönemin kendi alanlarına giren kısmını değerlendirirken Tanzîmat sonrası edebiyatını yorumlama işi de eleman yetersizliğinden dolayı bir klâsik edebiyat uzmanına, Ali Nihad Tarlan'a düşer. Tarlan'ın Şinasi hakkındaki yazısı, kürsünün kurulması kararı üzerinde ne kadar etkili oldu acaba, diye düşünmekten kendimi alamıyorum.

saittir, ne de bir edebiyat tarihi yazmak için gerekli ilmî disipline tahammül edebilir. O güne kadar mizacının ışığında belirmeyen hiçbir metin yazmamıştır. Bundan önemli bir müşkil daha vardır: Cumhuriyet Türkiyesinin İsmail Habib'den başlayarak yazılmış olan ve Tanzîmat sonrasını anlatan edebiyat tarihlerinin tamamı maddî hatâlarla doludur ve hepsi de şiddetle eleştirilmiştir. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* için yazılmış eleştiriler – bilhassa Cenab Şehabeddin'in *Güneş Mecmûası*'nda kaleme aldıkları– ve İsmail Habib'in cevapları *Neler Dediler?* adı altında kitaplaştırılacak kadar fazladır. Turhan Tan'dan yukarıda aktardığım iktibas da edebiyat âleminin bu çalışmaya nasıl baktığını göstermeye kâfîdir. O kadar ki, Sevük kitabının ikinci baskısını baştan aşağı yenileyerek ve hattâ, adını dahi değiştirerek *Edebî Yeniliğimiz* diye bastırmak zorunda kalır. Aynı hâli Mustafa Nihad da yaşar; *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni değiştirip genişleterek *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adını verir.[10] Agâh Sırrı'nın *Edebiyat Tarihi Dersleri* için sadece Fevziye Abdullah'ın *Ülkü Mecmuası*'nda yazdıkları dahi tek başına çok heves kırıcıdır.[11] Belki de bu yüzden, Levend kitabının dördüncü ve sonuncu cildi olarak 1908'den sonrasını *Bugünkü Edebiyatımız* adıyle hazırlayacağını defalarca söylemesine rağmen, bunu gerçekleştirmekten vazgeçer. Önünde bulunan bu örnekler Tanpınar için hiç de ümit verici değildir.

1940'ta Ahmet Hamdi Bey'in kendini değiştirmeye ve edebiyat tarihine ilgi duymaya çalıştığının küçük emareleri gözlenir. Kürsüsünün ve edebiyat tarihçiliğinin zorakî yüklenilmiş misyonu ile halk karşısına ilk çıkışı 30 Nîsan 1940'ta Eminönü Halkevi'nde Tanzîmat edebiyatı hakkında verdiği konferansı ile olur. Bu konuşmada yeni bir âleme girişin biraz müteredditi, biraz çekingen, hattâ tutuk ruh hâlini hissettirirse de zaman zaman özel dikkatlerinin ürünü olan parlak tesbitler de yapar. Peşinden, *İstanbul Mecmuası*'nda "1789-1807 Arasında Garplılaşma Hareketlerimiz" yazısını neşreder.[12] Türkçe'de yayımlanmaya başlanan *İslâm Ansiklopedisi*'nin "Ahmed Vefik Paşa", "Âkif Paşa", "Giridî Aziz Efendi", "Recai-zâde Ekrem" gibi maddelerinin hazırlanmasını üstlenir. Bir yıl öncesine kadar, bir lise öğretmenini aşan hiçbir ilgisi, birikimi bulunmayan bu isimler hakkında maddeler yazmak için, okunacak kaynakları olduğu kadar, danışılacak isimleri de tesbit eder.

10 Bu değişime sebep olan rahatsızlığın bir kaynağı yine İsmail Habib'dir. Özön'ün kitabındaki hatâları göstererek bir ismi daha gözden düşürmeye çalışır ("Yanlış Kitap Meselesi", *Akşam Gaz.*, Nu. 7589, 7 Kânûn-ı evvel 1939).

11 Fevziye Abdullah'ın *Ülkü Mecmuası*'nda (Nu. 72, 76; Şubat, Hazîran 1939) yazdıklarına Agâh Sırrı da *Yeni Türk Mecmuası*'nda (oradan naklen, *Eserler ve Şahsiyetler*, İst., 1940, Bürhanettin Matb., s. 101-139) cevap verir.

12 *İstanbul Mec.*, Nu. 40, 15 Temmuz 1940. Bu yazıya, Enver Ziya Karal'ın "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri (1718-1839)" (*Tanzimat-I*, İstanbul: Maarif Matb., 1940, s. 13-30) çalışmasının nazîresi olarak bakılmalı.

Üç büyük yardımcısı vardır; Mükrimin Halil, İbnülemin Mahmud Kemâl ve Mehmed Kaplan...

> Mükrimin Halil ile Türk tarihinin ve kültürünün meseleleri üzerinde saatlerce süren münakaşa ve sohbetler yapıyordu. Bu çalışma havası içinde, XIXuncu asır Türk edebiyatının şahsiyet, eser ve vesikaları üzerindeki vukufu ile şöhret yapmış olan İbnülemin Mahmud Kemâl ile yakından bir münasebet kurmuştu.[13]

Kadro kurulmuştur. Fakültedeki öğrenciliğinden beri arkadaşı olan Mükrimin Halil, Tanpınar'ın yenileşme tarihindeki eksiğini tamamlarken, yeni tanıştığı İbnülemin de edebiyat tarihindeki bilgisini ikmâl eder. Asistanı Kaplan ise, kaynak araştırmalarını ve periyodik taramalarını üstlenir.

Medhinde cimriliğiyle tanınan İbnülemin –hele söz konusu son dönem şairleri olduğunda onca temkinli davranırken– perakende birkaç şiirinden başka eserine tesadüf etmediği Tanpınar'ı *Son Asır Türk Şairleri*'ne alarak kimseye yapmadığı büyük bir cemîle gösterir. Onu edebiyat tarihine ait merakları sebebiyle takdir ederken tanışıklıklarının Âkif Paşa maddesiyle başladığını hissettiren cümleler kullanır:

> Şair Hamdi, okuduğunu ve okuttuğunu iyi anlayanlardan ve edebiyat tarihini okutanların en vâkıflarındandır. Yazmak istediği bir m a d d e n i n en dakik noktalarını, en karanlık köşelerini araştırıyor. Başkaları gibi 'dumanı doğru çıksın yeter' demiyor. Ziyaretime geldikçe sorduğu meseleleri pek ince elediğini görerek takdir ediyorum. Âkif Paşa'nın Şeyh Müştak'a yazdığını merhum Ebuzziyâ'nın söylediği meşhur mektup hakkında bir gün bana –eski tabir ile– o kadar 'mû-şikâfâne' sualler îrad etti ki emsâli muallim ve müteallimlerin hiçbiri bu türlü istîzahta bulunmadı. Elbette bilirsiniz ki sormak için bilmek lâzımdır. Bilmeyen ne sorabilir?[14]

Hâlâ 1940 yılındayız. Tanpınar bu yıl içinde askere alınacak ve Kırklareli Kolordusu'nda topçu kumandanı astsubay vekili teğmen olarak bulunacaktır. Yılın son ayında Lamartine hakkında verdiği konferans, Tanpınar'ın edebiyat tarihinden uzaklaşması için askerliğin iyi bir fırsat olduğunu gösteriyor. Kurulan kürsüye liyakatsiz birinin tayininin yanlışlığından bahse-

13 Ömer Faruk Akün, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *İÜ Edb. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Der.*, C. XII, 31 Aralık 1962.

14 *Son Asır Türk Şairleri*, Cüz 12, İst., 1942, s. 2145; 2146. Tanpınar da İbnülemin'le ilgili olarak kaleme aldığı iki yazısında ("Büyük Bir Muasır: İbnülemin Mahmut Kemal", *Tasvir-i Efkâr Gaz.*, Nu. 4699, 3 Mayıs 1941; "İbnülemin Mahmut Kemal'e Dair", *Hoş Sada*, İst.: Maarif Basımevi 1958) ona duyduğu hayranlık ve saygıyı uzun uzun anlatır.

denler ve henüz edebiyat tarihini kaleme alamayışını da yetersizliğinin en iyi delili sayanlar uluorta konuşmaya, bu seçimden özel tercihini resmîleştiren Hasan Âli Yücel'in de sorumlu olduğunu söyleyerek edebiyat âleminde zaten kaynamakta olan fesat kazanının ateşine fer vermeye başlarlar. Dedikodular karşısında gayrete gelmek yerine kulağını tıkamayı yeğleyen Tanpınar, yeni yılda da bu tavrını sürdürünce, artık edebiyat tarihini yazması için Yücel tarafından sıkıştırılır. Mehmet Kaplan, ilk defa dostu Âli Ölmezoğlu'na yazdığı 22 Mayıs 1941 tarihli mektupta bu sıkıştırılıştan söz ettiğine göre, Tanpınar da küçük kadrosunun bu çalışkan elemanını zorlamaya bu sıralarda başlamış olmalı. Nitekim, takip eden mektuplarında da Kaplan'ın zaman zaman Tanpınar'ın tembelliğinden ve bütün malzemeyi kendisinin toplamasından duyduğu rahatsızlığı tekrarladığı görülür.[15] Şair de dostu Cevat Dursunoğlu'na gönderdiği bir mektubunda üstündeki baskıdan bahsedecektir:

> *Mektubum karışık oldu. Kusura bakmayın. Çok yorgunum. Bu Tanzimat kitabı, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi beni çok yoruyor. Bu ayın sonunda ilk cildini bitirmiş olacağım. Şimdiye kadar bir şöhret-i kâzibe hâlinde aranızda dolaştım. Hepiniz üzerimde bahse girdiniz. Ümit ederim ki sizi mahcup etmeyeceğim. Fakat çok yoruluyorum.*[16]

Tanpınar'ın edebiyat tarihi yazarak *"şöhret-i kâzibe"* olmaktan kurtulmayı ve üzerinee bahis oynayanları kazandırmayı umduğu anlaşılıyor. İşte bu şartlarda kitabını çalışmağa başlar.

Tasarlandığına göre, edebiyat tarihi iki cilt ve üç fasıl olacaktır. Anlaşılan o ki, ilk cilt birinci fasıl olarak garplılaşma hareketlerinden Ekrem-Hâmid nesline kadar, ikinci cilt ikinci fasıl Beşir Fuad'dan ve Nâbi-zâde Nâzım'dan Servet-i Fünûn'a kadar gelecek; sonuncu fasıl ise Servet-i Fünun ve ötesini ele alacaktır. Tanpınar, bu maksatla ciddî bir okuma programı belirler ve devre ait okumalarına Ahmed Cevdet Paşa'dan başlar. Sonraları da sık sık söylediği gibi, *"Cevdet Paşa'yı tekmil ve tekrar tekrar okumayan yeni Türk edebiyatçısı olamaz."*[17] 1942'de basılan ve Tanzîmat sonrasının en önemli ve en şöhretli edîbinin malzemesini derlemesiyle hiç şübhesiz ki edebiyat tarihi için de vazgeçilmez bir kaynak kitap olan *Namık Kemal Antolojisi* ise, Tanpınar'dan ziyade, doktora çalışmasını Kemâl hakkında yapan Mehmet Kaplan'ın mesaîsi ürünüdür. Diğer taraftan, edebiyat tarihinin nasıl yazıl-

15 Mehmet Kaplan, *Âli'ye Mektuplar*, İstanbul: Dergâh Y., 1992, s. 83, 85, 107, 151.

16 Orhan Okay, "Şiirler, Romanlar ve Akademik Yorgunluklar Arasında On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Toplumbilim Der.*, Nu. 20, Ağustos 2006.

17 Tanpınar'ın "Cevdet Paşa Hakkında Düşünceler" yazısı (*İstanbul Der.*, Nu. 13, 15-16; 1 Hazîran, 1-15 Temmuz 1944) bu ilginin haklı sebeplerini gösterir.

ması gerektiğini öğrenebileceği kaynak ve örnekleri okumaya başlayışı da bu sıralara tesadüf eder. Bilhassa II. Meşrûtiyet sonrasında, ortaya ciddî bir edebiyat tarihi koymaya çalışan herkesin adını, teorisini anmayı vazife bildiği Lanson'un ve onun bizdeki en tutarlı takipçisi olan Köprülü'nün isimlerini hiç kaydetmese de metodik çalışmalarını okumuş olduğu şübhesiz... Alman edebiyat tarihçilerinden Petersen ve Wechssler'in çalışmalarını gördüğü; ama, *"eserlerini yakından tanıdığımız"* Albert Thibaudet'den olduğu kadar etkilenmediği anlaşılıyor. Nitekim *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ortaya çıktığında, Tanpınar'ın etkilenmelerinin de abartılacak kadar önemli olmadığı farkedilecektir. Thibaudet'nin *Histoire de la Littérature Française de 1789 a nos jours*'undan tamamen şeklî olarak faydalanılmıştır. Thibaudet'nin kitabının başında Büyük Fransız İhtilâli'nin tuttuğu yeri, Tanpınar'ın kitabında garplılaşma hareketleri alır. Her iki edebiyat tarihi de edebî tema veya form değişimlerinin tarihi yerine, nesiller üzerinden ilerler. Metnin iskeletinde olan bu benzerlikler yanında, Tanpınar'ın edebiyat tarihini bastırırken kitabın formatını da Thibaudet'den kopya ettiği eklenebilir. Bu isimler dışında, Brunetière'in türlerin gelişimi ile Taine'in zaman ve muhit hakkındaki fikirlerinden de istifade edilmiştir.

Tanpınar, edebiyat tarihini yazarken metodda *"çok seyyâl"* kaldığını itiraf eder. Bu konuda söyledikleri, metodist eğilimlerle yazılan edebiyat tarihlerine de çarpıcı bir cevap olur:

> Tarihte metot, muayyen şartların, kronoloji ve vesikaların ihmal edilmemesi dışında biraz da mevzuun emrinde ve telkiniyledir. Kaldı ki bütün bu nazariyeler ancak bir giriş kapısı olabilirler; o kapıdan girilir girilmez tarihin ve konunun icapları kendilerini duyurmağa başlar. Bu icapları muayyen bir nazariyenin çerçevesinde tutabilmek için vâkıaları lüzumundan fazla zorlamak gerekir; elimizden geldiği kadar bundan sakınmağa çalıştık. Unutmayalım ki nesil, edebî zümre ve hareket, zaman, muhit ve ırk, edebî nevi ve sanatkârın kendisi, beraberce mevcut olan şeylerdir.

Tanpınar bu cümleleriyle bir taraftan ele alınan konunun kendi metodunu oluşturduğunu anlatırken bir taraftan da o fevkalâde kibarlığıyle Lanson'un iğneli bir ibaresini hatırlatır gibidir: "(...) usullerin hiçbir tanesi yoktur ki değeri, onu tatbik eden işçinin zekâsı nisbetinde olmasın."[18]

Thibaudet'nin nesiller hâlinde ilerleyen edebiyat tarihi anlayışını benim-

18 Gustav Lanson, *Edebiyat Tarihi*, terc., Yusuf Şerif, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1937, s. 42. Hikmet Dizdaroğlu da yazarın metod tercih etmeyişini ve sezgilerine güvenişini önemser ("Edebiyat Tarihçisi Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili Der.*, Nu. 126, Mart 1962).

serken Tanpınar'ın aynen uygulayamadığı yerler olur. Meselâ, Thibaudet'nin edebiyat tarihinde bir tane bile dipnot yoktur. Tanpınar, bir taraftan metne yedirilerek verilse de –ki, aynen iktibastan hoşlanmadığı için, genellikle böyle verir– her bilginin kaynağını göstermek için dipnotlara müracaat eder; bir taraftan da edebiyat tarihlerinde edib biyografilerinin bulunmasını doğru bulmadığı hâlde, vermek zorunda kalınca –hiç değilse başlarda– dipnotlara indirir. Biyografileri verirken hiçbir ölçü tanımaz; peşpeşe gelen üç isimden Cevdet Paşa ile Şinasi'nin dipnot biyografileri altışar sahîfe boyu uzayıp giderken, ikisinin arasında kalan Münif Paşa'nın hayatı yarım sahîfeye tıkıştırılır. Biyografiler arasındaki bu denge(sizlik)leri, anlatılan kimi hayatların sığ ve düz, kimilerinin derin ve çalkantılı oluşu değil, haklarında –biraz da üstünkörü– toplanmış hâl tercümesi bilgisi belirler. Thibaudet gibi Tanpınar da eserlerden ibaret bir edebiyat tarihinden yana iken, niçin biyografileri vermek zorunda kalmıştır? Bunun sebebini o muğlâk ifadesiyle şöyle yazar:

> (...) içtimaî karakter ne kadar kuvvetli olursa olsun bir edebî eser her şeyden evvel kendisidir ve getirdiği duygu, görüş ve düşünüş yüküdür. Biz onu ister istemez kendi hudutları içinde bir vâkıa olarak alırken devriyle yaptığı konuşmayı da ihmal etmemeğe çalıştık. Sanatkârların hayatı üzerinde fazla durmamızın sebebi de konuşmanın şartlarını açıkça belirtmekti.

1942'de *Namık Kemal Antolojisi*'nin piyasaya çıktığı sıralarda, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin de ilk beş forması baskıdadır. Metin öylesine yavaş ilerler ve her provadaki tashihlerle basımı o kadar değişikliğe uğrar ki, ilk cildin ilk faslının tamamlanıp neşri uzadıkça uzar. Nihayet, 1949 Nîsanında ortaya çıktığında, ısmarlanışının üzerinden tamam on yıl geçmiştir: *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (C. I, İst., 1949, İÜ Edb. Fak. y., 466 s.). Ortaya çıkan, okuyanın hakkında ya sürekli konuşmak ya da susup kalmak ihtiyacını hissedeceği bir kitap olmuştur. Böyle bir kitabı heyecanla medhetmek kolaydır[19]; ama itidâl içinde eleştirmek zor görünür. Meselâ, hangi metod tercihi ile değerlendirilecek? Duyarlıkları, eseri, biyografiyi, tema ve formları, tarihi ve sosyal tarihi, psikolojiyi hattâ psikoanalizi, felsefeyi esas alan metodların hepsi de yeri geldiğinde kullanılmış. Tek metod izleyenlerin aleyhinde bir çizgi tutturan edebiyat tarihçisi hangi metodik eksikleri ve hatâlarıyle eleştirilebilir? Verilen malûmatın ve varılan hükmün sağlamlığı tartışılacak ise, o tarihlere kadar yazılan ve aynı dönemi ele alan edebiyat tarihlerinin hepsinden daha sağlamdır.

19 Sözgelimi, H. Vehbi Eralp'ın "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", (*Yeni Sabah Gaz.*, 22 Hazîran 1949) ve Reşat Nuri Drago'nun "Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi" (*Dünya Gaz.*, 5 Mart 1962) yazıları medhiyelere iyi birer örnektir.

Tanpınar'ın başını asıl ağrıtacak olan, hüküm gibi verdiği, hükümleşememiş iddialarıdır. Hüküm fikirden, fikir bilgiden, bilgi kaynaklardan çıkarılır; aksi hâlde, sonuçta ortaya konan hüküm değil, bir iddia olur. Bilgi herkesin malûmu ise, Tanpınar'ın oradan çıkaracağı hüküm farkedilmedik bir dikkat üstüne olacaktır. Zaten kendisi de *"Ben ki dikkati ilâhlaştırmışımdır"* demiyor mu? Fakat, yeterli bilginin bulunmadığı veya edinilemediği çetrefilli konularda Tanpınar'ın fikri bilgiden çok, sıkça kullandığı kelimeyle *"sencibilité"*ye dayanacaktır. Lanson, *"...'bilmek' ile 'duymak' keyfiyetlerini birbiriyle karıştırmamak ve 'duyma'yı 'bilme'nin meşru bir vasıtası kılacak tedbirleri almak"*tan bahsederken[20] âdetâ Tanpınar'ı muhatap alır. Şaşırtıcı olan odur ki, yazarın edebiyat tarihinde en başarılı olduğu yerler de duyargalarının yardımıyle hüküm verdiği kısımlardır. Meselâ, Nâmık Kemâl gibi, hakkında hüküm vermeyi kolaylaştıracak pek çok kaynağın bulunduğu bir isim karşısında Tanpınar kendisini o eşsiz dikkatiyle sınırlanmış hissederken, klâsik edebiyat için kaleme aldığı giriş yazısında birkaç mısradan, beyitten enginlere açılır ve kayıttan, vesîkadan âzâde, bir hassasiyet denizinde göz alabildiğine ilerler. Kuvvetle muhtemel ki, Tanpınar da bu özelliğinin şuurundadır. Belki de o sebeple, araştırmacı bir çizgiden uzak durur. Yazma hiçbir vesika ve esere uzanmaz. Tanzîmat'ın periyodiklerini gerektiği yerde ve bir ışık uyandıracak kadar kullanır; dönemin kitaplarını ise, ele aldığı şahsiyetlerden veya onlara olan ilgisine göre seçer. Buna mukabil, devirle alâkalı olarak sonradan yapılmış araştırma ve incelemeleri titizlikle elden geçirir. Vesikadan ziyade, edebî eserin değerlendirilmesi esasına dayalı bu anlayış, yazarı hüküm sertliğinde iddialara da götürür. Nitekim, kolayca tahmin edileceği gibi, Tanpınar'ın bu yüzden çokça başı ağrımış olmalı ki[21], edebiyat tarihinin ikinci baskısına yazdığı önsöze konuyle ilgili küçük bir de açıklama ekleyecektir:

> Muharrir, gerek bu girişte gerek kitabın bütününde, bazı hüküm ve kanaatlerinde fazla yeni görülebilir. Hakikatte ise bu hüküm ve iddialar sadece t e n k i d e a r z e d i l m i ş t e k l i f l e r dir. Dikkatlerimiz bazı meselelerin münakaşa sahasına girmesine yardım ederse kitap, bizce, vazifesini yapmış olur.

Belki Tanpınar'ı öncelikle *"hüküm ve iddialarındaki yenilik"* yüzünden gelen eleştiriler rahatsız etmiştir; fakat, aradan geçen birkaç sene, ikinci bir eleştiri dalgasını da getirir. Yeni eleştiriler daha ziyade tarih ve bibliyografya hatâları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Tanpınar yöneltilen eleştirilere teker teker cevap vermek yerine, kitabın ikinci baskısını yapmağı ve bu esnada

20 G. Lanson, *a.g.e.*, s. 17-18.

21 Meselâ bkz., Şevket Rado, "Edebiyatımızda Bir Tenkid Hâdisesi", *Akşam Gaz.*, Nu. 10952, 9 Nîsan 1949. Mehmed Kaplan'ın savunması: "On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Şadırvan* Mec., Nu. 9, 27 Mayıs 1949.

da bütün metni baştan sona tashih etmeği kararlaştırır. *Beş Şehir*'in ikinci kere basılmasını düşündüğü sırada kendisiyle yapılan bir röportaja verdiği şu cevap, bütün eserleri için geçerlidir: "Artık anladım ki, benim herhangi bir kitabı ikinci defa bastırmam, onu yeniden yazmak gibi bir şey."[22]

Edebiyat tarihi için de aynı şey olur. Kendi ifadesiyle, "Aradan geçen zaman muharrire bir takım eksikleri tamamlamak ve bazı meseleleri yeniden ele almak imkânını vermiştir."

Birinci cildin zaman çerçevesini *"hakkıyle"* doldurabilmek için bazı edebiyatçılar, bilhassa Ahmed Midhat eklenmiş; artık bir profesör olan Mehmet Kaplan'la birçok problem *"günlerce"* münakaşa edilmiş; o Avrupa'ya gidince, yerine Turan Alptekin asiste etmiştir.[23] Ayrıca, kitabın kıymetini ve orijinalliğini fevkalâde artıran bir *"Giriş"* eklenmiştir.[24] Tanpınar önsözünde, edebiyat tarihini yazarken *"teklifinin dayanacağı bir zemin aramak zarureti"* ile bu girişi eklediğini söylese de farklı bir sebep olduğunu düşünüyorum. Yeni Türkiye'nin kendisine yeni bir de tarih kurması gerektiğini düşünen kimi kalemşörler Osmanlı'ya mîlât olarak yenileşme hareketlerini, Türk'e mîlât olarak da cumhuriyeti seçerler. *"Rejim değişince herşey sıfırlanıp yeni bir mîlât edinir"* hurafesi edebiyat âleminde de destekçilerini bulur ve klâsik edebiyata kimi cehaletten, belâhetten; kimi rekabetten, husûmetten; Gölpınarlı ve Ataç gibi pekazı da muhabbetten, karabetten dolayı saldırırlar. Girişi yazarken Tanpınar'ı özellikle sonuncu grup yazarların ilgilendirdiğini düşünüyor ve buna sebep olarak da klâsik edebiyatın surlarını dışarıdan dövenle içeriden kapı sürgüsünü açıveren arasındaki muhatap tercihini görüyorum. Meselâ, İsmail Habib, *Edebî Yeniliğimiz*'in başındaki "Hasbıhal"inde klâsik şiiri şöyle değerlendiriyordu:

> Bütün Divan edebiyatında dalkavukluk aruz şekline bürünmüş bir zillet, şiir yalanla beraber giden bir ikiz, şair iktidar mevkiine karşı tekâpuyu mubah ve hatta mecburî telâkki eden bir acizdi. Kelime uyumlarına mesağ olsa o edebiyata 'divan' edebiyatı denmesi şairlerin elpençe 'divan' durmasından ilerigelmiştir demek caiz olur!
>
> *Edebiyatımızın teceddüt devrine girişini şiirin o telâkkiden kurtuluşu diye tarif edebiliriz. Eski edebiyatla Tanzimattanberi başlıyan yeni edebiyat arasındaki en bariz ve mühim fark bu noktadadır: Şiir ötede*

22 S. Yazoğlu, "Ediplerimizle Konuşmalar: Ahmet Hamdi Tanpınar", *20. Asır Gaz.*, Nu. 182, 9 Şubat 1956. Asaf Hâlet Çelebi de aynı konuya dikkat çeker ("XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Türk Yurdu Der.*, Nu. 259, Ağustos 1956).

23 Turan Alptekin, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Ölçü Der.*, Nu. 1, 1 Mart 1957.

24 Bu "Giriş" ile 1938'de yayımlanan "Eski Şiirimize Dair" (*Bugün Mec.*, Nu. 3, 5 İkinciteşrin 1938) yazısının karşılaştırılması, Tanpınar'ın aldığı yolu göstermeğe kâfidir.

hakir, beride asil; şairin orada rükû ile beli bükük, burada vekarla göğsü yukarda; o utandırırdı, bu uyandırıyor!

Bu yıkıcı cümleler İsmail Habib'in olduğu kadar, diğer klâsik edebiyat âşinâlarının da kalemlerinden ve dudaklarından dökülmekte; bîgâne ile âşinânın farkını sıfıra indirmektedir. Tanpınar'ın edebiyat tarihine ilâve ettiği giriş, bir teksif ve istif hârikası oluşunun yanında, klâsik edebiyatın da o zamana kadar yapılmış en seviyeli müdafaası ve ne yazık ki, şiirin şiir dostlarına karşı müdafaasıdır. Hattâ, bir zamanlar -1930 Ağustosunda Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde- Tanpınar'ın klâsik edebiyata karşı olan sert çıkışı hatırlandığında, kendisine karşı ve kendini müdafaasıdır da!

Edebiyat tarihi, eklenenler ve tashih edilenlerle son şeklini almağa başlar. Bibliyografyanın bulunmayışının büyük eksiklik olduğunu söyleyenlere, ikinci cildin sonuna konacağı haber verilir. 1954 yılı baharında kitap İbrahim Horozcu Basımevi'ne teslim edilir; lâkin, gelip gidip eklemeler, düzeltmeler yapılarak iki sene kadar da matbaada değiştirmeler sürer ve nihayet 1956 yazında ikinci baskı piyasaya çıkar: *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (I. C, İst., 1956, İÜ Edb. Fak. y., 616 s.). Kitap yeni şekliyle eskisinden ikiyüz sahîfe daha hacimlidir.[25]

Kitabın hazırlanmasında ve tashihindeki payı inkâr kabûl etmeyen Mehmet Kaplan, kitaptan ziyade, girişini ele aldığı bir tanıtım yazısında, dolaylı da olsa edebiyat tarihinden bahsederek onun eşsizliğini belirtir:

Fuat Köprülü'nün bir âbide gibi hâlâ kıymetini muhafaza eden büyük edebiyat tarihi denemesinden sonra, Türk edebiyatı üzerinde Hamdi Tanpınar'ın bu eseri ayarında bir kitap yazılmış değildir. Doğrusunu söylemek gerekirse, Fuat Köprülü'den sonra Türk edebiyatı üzerindeki araştırmalar beş on mütehassıstan başka kimsenin okumadığı eski metinlerin neşri ile son derece basit yahut enteresan olmak için kelime ve cümle oyunlarına başvuran birkaç edebiyat tarihi hülâsası ve biyografiden ibarettir. Batılı edebiyat tetkiki metodlarından habersiz bazı kimseler, vesikacılık ve tercüme-i halciliği yegâne yol saymışlar, yeni görüş ve usulleri denememişlerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, tarihî şart, içtimaî çerçeve, fikir cereyanları, şahsiyet ve eserleri bir bütün olarak ele almış ve onları ince bir tahlile tâbi tutmuştur. XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi Türk edebiyatına tatbik edilmiş batılı tahlilci metodun güzel bir örneğidir.[26]

25 Metnin geçirdiği büyük değişim için bkz., Esra Yalçın-Soner Özcan, "Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi: 1949 Yılına Ait Baskıdan 1956 Yılına Ait Baskıya Organizasyon, İçerik, Üslûp Farklılıkları", *İÜ Türkiyat Mec.*, C. XXXI, Nu. 1, 2021, s. 401-423.

26 "Divan Edebiyatı Üzerinde Yeni Görüşler", *İstanbul Der.*, C. III, Nu. 8, Ağustos 1956.

Kaplan'ın cümleleri, hürmetkâr bir asistanın dikkatle seçilmiş kelimelerinden oluşmuş. Bir kısmı, gerçeğin yanından bile geçmeyen iltifatlar… Kitabı yere göğe konduramayan onca yazı arasından iki isim sivrilir. İlki, meşhur türkolog Andre Tietze'dir. Küçük bir tanıtma yazısında, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni önemli ve sağlam bulduğunu söyleyerek, Batı dillerine tercümesinin gereğine dikkat çekerken gayet samimî görünür.[27] Diğeri ise, Hilmi Ziya Ülken'dir. Tanpınar'ı bir edebiyat tarihçisi olarak görmek yerine, *"düşünür bir şair"* diye vasıflandırmayı yeğleyerek, söyleyeceklerini evvelden haber veren yazısı, belki de metnin aldığı en kuvvetli ve isabetli eleştiridir.[28] Bilhassa şu cümleleri önemli:

> *Bana öyle geliyor ki, değerli şair ve romancının sezgiler ve buluşlarla dolu olan kitabı okuyucuya birçok düşünceler ilham ediyor. Fakat daima neticeler üzerinde duruyor ve sebeplere kadar giremiyor. Bu sanatçı sezgisi göz kamaştırıcı olsa da doğru değildir.*

Bir edebiyat tarihçisi için bu ifadelerin sarfedilmesi, onun sanatkâr kafasıyle ve kalemiyle yazmayı sürdürdüğünden, bir türlü edebiyat tarihçisi olamadığının yüksek sesle ikrarıdır.

Tanpınar'ın kitabı çok uzun bir sürede basılabilir hâle gelmiştir. Edebiyat tarihi çalıştığı yıllar, aynı zamanda Maraş Mebusluğu, Ortaöğretim Müfettişliği yahut akademi hocalığı yaptığı, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nı, *Mahur Beste*'yi, *Beş Şehir*'i, *Huzur*'u, *Sahnenin Dışındakiler*'i ve daha pek çok perakende eseri neşrettiği yıllardır. Şu üstünkörü çıkarılan yekûna bakınca, edib Tanpınar'ın edebiyat tarihçisi Tanpınar'dan kat kat fazla çalıştığı kolayca farkediliyor. Kaplan'ın daha 1943'te kehanet gibi verdiği bir hüküm var:

> *Ankara'da Ülkü için yazı hazırlıyormuş. Galiba yukarıdan böyle isteniliyor. Ülkü beni yoracak, diyordu. O kadar hevesle başladığı Tanzimat Edebiyatı Tarihi'ni şimdi yüzüstü bırakıyor. Fasikül fasikül yazıyordu. Tashihlerini matbaa harfleri üzerinde yapıyordu. Şimdi, tembelliğini mazur göstermek için başka bir usûle dönüyor: Kitabı tamamıyla yazdıktan sonra matbaaya verecekmiş. Ben bunu hiçbir zaman yapacağına kani değilim.*[29]

Bu cildin çıkışı genç asistanı yalancı çıkarmış gibi görünse de kitabın asla tamamlanamayışı nihaî hükmü doğruluyor. Diğer taraftan, kitabın yarım

27 *Oriens*, Vol. X, No. 2, 31 December 1957, p. 305. Bu arzu ancak ellibeş yıl sonra gerçekleşti; lâkin, beş mütercimin altından güç hâl ile kalkabildiği *Histoire de la littérature turque du XIXe siècle* (2012, Sindbad, 928 p.) beklenen ilgiyi görmedi.

28 "Düşünür Bir Şairin Edebiyat Tarihi: 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Yeni İnsan Der.*, Nu. 66, Hazîran 1968.

29 Zeynep Kerman-İnci Enginün, *Mehmet Kaplan, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Dergâh Y., 2000, s. 151.

yamalak yapılmış ilk baskısının görmezden gelinip, âdetâ ilk baskısını şimdi yapmış gibi karşılanması da garabetten sayılmalı. O günleri yaşamışların içi fesatlarından iseniz, kitabın ilk basımının eksik ve hatâlarla yapılmış bir prova baskı olduğuna inandırılmağa çalışıldığınızı düşünmeniz muhtemeldir. Bugün bile, edebiyat tarihinin ilk defa 1956'da basıldığını zanneden sahhaflar, edebiyat araştırmacıları ve kütüphaneciler pek çoktur.

Tanpınar artık sıranın ikinci cilde geldiğini düşünmektedir. Bir-iki yıl okuma ve fişlemekle geçer. Yazarın kalem ürünleri gözden geçirilirse, bir edîbin edebiyat tarihçisi olma sürecinde yaratıcılığa sırtını dönüşü bilhassa bu yıllarda adım adım izlenebilir. 1959'da bir fırsat çıkar. İkinci cilt için gereken batılı malzemeye ulaşabilmek ve Osmanlı'nın batılılaşma tarihinin edebî-siyasî kaynaklarını inceleyebilmek için Avrupa'ya gitmeyi isteyen Tanpınar, Rockfeller Foundation hesabına bir yıl Avrupa'da kalma imkânını bulacaktır;[30] lâkin, daha seyahate çıkamadan, şiddetli göğüs ağrıları sebebiyle Cerrahpaşa'ya kaldırılır ve ancak iki ay sonra kendini toparlayabilir. Haziran sonunda Tanpınar Avrupa'dadır. Dönüşünde, bavulunda hangi malzemeleri getirdiğini bilmiyoruz. Sadece, edebiyat tarihinin ikinci cildinde yazacaklarını 1960-1961 ders yılında öğrencilerine aktararak pişirdiğini, Servet-i Fünun edebiyatı, bilhassa Tevfik Fikret ve Halid Ziya üzerinde durduğunu biliyoruz. Evde de Beşir Fuad ve Nâbi-zâde Nâzım üzerinde çalışmaya devam eder; ama, yaprak dökümü bir kere başladı mı, durmaz. 1958 Kasımında Yahya Kemâl'in ölümünü, Hasan Âli Yücel'in kaybı takip eder. Aralık 1961'de Mükrimin Halil'in göçmesi ise, Tanpınar'ı yıkan son darbe olur. 24 Ocak 1962'de, edebiyat tarihçisi Tanpınar da edebiyat tarihinin bir parçası olmaya gider.

Tanpınar edebiyat tarihine dönüşürken, biz de Tanpınar'ın edebiyat tarihine dönelim. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* hiç şübhesiz ki, edebiyat tarihçiliğimizde bir dönüm noktasıdır. Edebiyat tarihi kılığındaki bütün kitaplar içinde, aslında hepi topu üç tanesinin bu adı almayı hakettiği iddia edilebilir; İbrahim Necmi (Dilmen)'nin savaş yıllarının zor şartlarında yayımlandığı için, lâyık olduğu ilgiyi görememiş *Târîh-i Edebiyyat Dersleri*, Köprülü'nün *Türk Edebiyatı Tarihi* ve Tanpınar'ın kitabı... Dilmen'in kitabında da malûmat eksiği çoktur; ama, bir edebiyat tarihçisine yakışan muhakeme ve ifade şeklinin kazanıldığı ilk defa onda görülür. Köprülü ve Tanpınar'ın edebiyat tarihleri için düşündüklerimi ise, Ahmet Oktay'ın *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* adlı kitabı hakkındaki "Başvuru Kitabınız Ba-

30 Tanpınar'ın, Türk-Amerikan Üniversiteliler Derneği tarafından yayımlanan *Yeni Türkiye* (İst., 1959) içindeki "Türk Edebiyatında Cereyanlar" yazısı, bu ilişkinin bir netîcesi olmalı.

şınıza Vurursa..."[31] yazımın bir yerlerinde içimden geçirmiştim: *"Âh, keşke Köprülü'nün edebiyat tarihinde daha fazla edebiyat ve Tanpınar'ınkinde daha fazla tarih bilgisi olaydı!"* Dileğimin haklı sebepleri vardı. Tanpınar biraz önce sözünü ettiğim hükümvârî iddialarının kaynağını kütüphanede değil, hassasiyetlerinde arıyordu. Oysa, bir edebiyat tarihi –ne kadar hassas olursa olsun– duyargalarla değil, vesikalarla yazılır ve duyargalar sadece metinlerin kavranışında işe yarar.

Tanpınar'ın ölümünden sonra, edebiyat tarihini Çağlayan Kitabevi yayımlamaya başladı ve ilk olarak üçüncü baskısını (İst., 1967, Çağlayan Ktbv., 614 s.) neşrettiği kitabın bugün piyasada 2003 tarihli 10. baskısı dolaşıyor. Mehmet Kaplan, Çağlayan Kitabevi'nin baskılarında tekrarlanan küçük notunda, önemli bir problemin çözülmeden kalmasının sudan sebebini yazar:

> *Bu kitapta ihmal ve dikkatsizlik yüzünden işlenmiş birçok kronoloji hatası, yazarın maalesef hazırlayamadığı ikinci cildin sonuna koymayı düşündüğü bibliyografya eksikliği ve karışık bazı noktalar vardır. Kitap yeniden basılırken düzeltilmesi veya notlarla belirtilmesi düşünülmüş, fakat eserin bütünlüğünü bozma ve okuyucunun dikkatini dağıtma endişesiyle bundan vazgeçilmiştir.*

Hakikaten edebiyat tarihinin birinci baskısı büyük eksikler ve inanılmaz hatâlarla doludur. Bunların ilk anda dikkati çekenleri ikinci baskı hazırlanırken temizlenmiştir; fakat, karşınıza nereden çıkacağını bilemediğiniz, üstelik, hep de beklemediğiniz yerlerden çıkan külliyetli mikdarı hâlâ geride durmakta... Duranların bir kısmını –eklediği nota rağmen dayanamayıp kendi varlığını âşikâr etmeden ve metne müdahaleden sakınarak– Mehmet Kaplan'ın küçük ilâvelerle düzelttiği gözden kaçmıyor. Hâlâ düzeltilmeyi bekleyen pek çok yer var. İşte birkaç örnek. Örnekleri seçerken, hatânın yapıldığı yıllarda açılmamış olan arşivlere, henüz yayımlanmayan hâtırat, mektup gibi kaynaklara başvurmadan, o günün malzemeleriyle de doğruların bulunabilir olmasına dikkat ettim.

Takvîm-i Vekayi'in yayın tarihi bir yerde 1830 (s. 69)[32], bir başka yerde 1832 (s. 110) olur; ama, hiçbir yerde doğru tarih olan 1831 verilmez. Edebiyat tarihinin daktilo edilen müsveddesinde Sultan II. Mahmud'un ölüm tarihinin yeri boş bırakılmıştır (s. 128). Dönemi anlatan yüzlerce sahîfelik bir kitap yazmakta olan ve bunun için pek çok tarih metnini gözden geçiren Tanpınar, Sultan Mecid hangi yıl cülûs etmişse, babasının da o yıl ölmüş olması gerektiği sonucunu çıkaracak tecrübeye henuz sahip değildir. Buna

31 *Bilge Der.*, Nu. 4, 1995.

32 Sahîfe numaraları *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin 7. baskısından alınmıştır (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988). Bir başka söyleyişle, hatâların düzeltilmesi için yedinci fırsat da tepilmiştir.

rağmen, metnin temel bölümlerinden birini, öyle bir boşluğa rağmen, kronoloji ve sebep-sonuç ilişkisi kurmakta yaşayabileceği sıkıntıları umursamadan tamamlamak onu hiç rahatsız etmez.[33]

İşte Münif Paşa ile ilgili küçük bir *"erratum"*: Münif 1824'te doğar, 1828'de değil. Tercüme Odası'na 1852'de değil, 1853'te girer. *Cerîde-i Havâdis*'te çalışmaya 1861'de değil, 1860'da başlar. Gazetede asla başmuharrirlik yapmaz. Mütercim-i evvelliği 1863'ten bir yıl öncedir. 1863'te değil, 1861'de; Münif'in değil, Petersburg Sefiri Halil Bey'in riyasetinde; Cemiyyet-i Tedrîsiyye-i Osmâniyye değil, Cemiyyet-i İlmiyye-i Osmâniyye kurulur.[34] Cemiyet *Mecmûa-i Fünun*'u, kaydedilenden iki yıl evvel neşreder. Mecmua üç kere tatil edilir; ilkinde 33. sayıda parasızlıktan, ikinci olarak 46. sayıda koleradan ve yeni serinin 1. sayısında sansür sebebiyle... Tanpınar ise, iki kere tatil edildiğini ve ilk tatilin koleradan olduğunu sanır. Paşa'nın *Muhâverât-ı Hikemiyye*si iç kapakta 1276'da yayımlanmış gösterilirse de dış kapağa göre, bir yıl sonra piyasaya çıkmıştır ve Tanpınar sadece iç kapağı görmüştür. Mehmed Tahir Münif Paşa'nın adı bile bir yerde *"Ahmed Münif Efendi"* (s. 150), birkaç sahîfe sonra *"Mehmet Müfit Paşa"* (s. 159) olarak gösterilir.

Ziyad Ebüzziya'nın Şinasi'nin okul yaşı ve rüşdiyesi ile ilgili olarak düzelttikleri önemlidir.[35] Kalemine güvenilir biri mektebin adını *"Fevziye"* yazarsa, o bilgiyi tekrarlayanlar *"Feyziye"*yi unutturur. Bazen de doğru olan gösterilse bile, duyargalar aldatır. Meselâ, şairi yakından tanıyan Ebuzziya Tevfik'ın, *Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*sinde

> *Ey nev-nihâl-i işve Bahâriyye semtine*
>
> *Bir sünbülî hevâda hırâmân olur musun*

beytinin Şinasi'ye ait olmadığını söylemesi, Tanpınar'ı bir asır evvel yaşamış Şinâsi-i Mevlevî'ye yöneltmez de îkaz edenin yanlışına iknâ eder.

Yeni Osmanlılar Cemiyeti hakkında bugün bile karanlıkta kalan noktalar varken, 1949'da, hem de bir edebiyat tarihinde ilgili bölümün tashihsiz okunabileceğini düşünmek zordur. Yine de –niçin böyle bir bölümün tek alt başlığı olduğu anlaşılamayan– Ali Süâvi hakkında, müracaat edilebilir sağlam kaynaklara rağmen sıkça hatâlı bilgi verilir. Meselâ, Süâvi'nin Bursa Rüşdiyesi'ndeki muallimliğinden bahsedilirken *"dediği gibi onbeş yaşın-*

33 Bahsi geçen müsvedde sahîfesi için bkz., http://arsiv.tanpinarmerkezi.com/19-asir-turk-edebiyati-tarihi/.

34 Tanpınar, meselâ asistanı Mehmet Kaplan'ın "Bizde Avrupa Kültürünün İlk Öncüleri" (*İstanbul Mec.*, Nu. 62, 15 Hazîran 1946) yazısını okumuş olsa, böyle bir cümlede üç hatâ yapmayacaktı.

35 *Şinasi*, haz., H. Çelik, İstanbul: İletişim Y., 1997, s. 48, not 70.

da değil, en az onsekiz yaşında" olması gerektiği söylenir; oysa Süâvi hiçbir yerde onbeşinde muallim olduğunu söylememiştir.[36] Aynı şekilde, Süâvi Filibe'de Tabakhane Medresesi'nde hocalık yaptığını,[37] hacca onyedi-onsekiz yaşında gittiğini defalarca söylediği hâlde, Tanpınar Filibe'de rüşdiye muallimliği yaptığında ve hacca yirmi-yirmibir yaşında gittiğinde ısrarlıdır. Bu vesîleyle, Çapan-zâde Âgâh Efendi hakkında da iki küçük düzeltme: Tanpınar'ın, Âgâh'ı da Süâvi ile Kastamonu'da sürgünde göstermesi; Ziyâ ve Kemâl'e yolda katılanlar (Mehmed, Süâvi, Reşad, Nûri) arasına onu da ilâvesi yanlıştır. Süâvi'nin kendisinden *"Mekteb-i Sultanî Nâzırı"* olarak söz etmesini –muhtemelen İbnülemin hoş karşılamadığı için– Tanpınar da hoş karşılamaz; lâkin bu, önceki müdür Sava Paşa zamanında yerleşip kullanılmağa başlanmış bir unvandır.[38] Süâvi'nin bir mizaç adamı olduğu isbatlanmağa çalışılırken aslında Tanpınar'ın edebiyat tarihini mizacıyle yazdığına güzel bir örnek daha: Süâvi Mekteb-i Sultanî Müdürü iken, Meclis-i Mebûsân'a aday gösterilir;[39] Şehremaneti de adaylığı ilân eder.[40] Tanpınar ise, bilginin yardımına değil, duyargalarının hassasiyetine güvenerek, adaylığını Süâvi'nin uydurduğundan şübhelenir. Süâvi'nin Le Play'i yanlış anladığı, *"union"* ve *"oeuvre"* kelimelerini yerli yersiz kullandığı yolundaki eleştirilerin tamamı yanlıştır.[41] Onun, Mustafa Fâzıl Paşa'dan sonra laisizmi teklif eden ikinci kişi olduğu iddiası da mesnetsizdir. Süâvi, *Muhbir* yıllarından[42] *Huzûr-ı Şevket-mevfûr-ı Pâdişâhîye* (Paris, 1876)'ye kadar devletin selâmetini hep şerîatte görmüştür. Tanpınar, Süâvi'nin Mütercimîn Cemiyeti'ne başkanlığından bahsederken, ilk toplantıda (31 Ekim 1876) Kemâl ve Ziya'nın itirazı üzerine, Süâvi'nin gelemediğini iddia eder. Oysa, Süâvi sultan tarafından gıyabında başkan yapılmıştır ve İstanbul'a ancak 3 Ekim'de geleceğinden toplantıda yoktur.[43] Ayrıca, Ziya'nın Süâvi'ye bir husûmeti yoktur, tek itiraz sesi Nâmık Kemâl'den yükselmiştir. Son olarak, Süâvi'nin katline ait bir yanlışa da işaret edeyim: Süâvi'yi, kafasına sopa vurarak öldüren Beşiktaş Zâbıta Âmiri Yedisekiz Hasan Paşa'dır. Tanpınar ise, Süâvi'yi paşanın askerlerinden Hasan Ağa'ya öldürtür.[44] Yeni Osmanlılar tarihinde

36 Hüseyin Çelik, *Ali Suavî ve Dönemi*, İstanbul: İletişim Y., 1994, s. 56-57.

37 *Ulûm Gaz.*, Nu. 7, s. 419.

38 *Cerîde-i Havâdis*'te (Nu. 3307, 19 Muharrem 1294) bu unvânın daha evvel de kullanıldığı görülür.

39 *Basîret Gaz.*, Nu. 2263, 12 Zilka'de 1294.

40 *Vakit Gaz.*, Nu. 737, 13 Teşrîn-i sânî 1877. Süâvi'nin kendisini namzet gösterenlere teşekkürnâmesi: *Vakit Gaz.*, Nu. 746, 22 Teşrîn-i sânî 1877.

41 Hüseyin Çelik, *a.g.e.*, s. 285, not 518.

42 *Muhbir Gaz.*, "En-nazar fi'l-mezâlim", Nu. 25, 29 Février 1868.

43 *Vakit Gaz.*, Nu. 365, 4 Teşrîn-i sânî 1876.

44 Abdullah Uçman'ın Türkiye Diyanet Vakfı'nın *İslâm Ansiklopedisi*'ne yazdığı *"Ali Suavi"* maddesinde bu yanlışı tekrarlaması, Tanpınar'ın yorumlarına olan güvenin tarih

önemli bir yeri olan *Le Nord Gazetesi*'nin İsveç'te (s. 224-225) değil, Paris'te çıktığını da şuracığa sıkıştırayım.

Ziya Paşa'nın ilkgençliğine dair iki not: İbnülemin, Ziya'nın Farsça öğrendiğini yazarken, Tanpınar hiçbir mesnet göstermeden Arapça'yı da ekler. Kaya Bilgegil'in yorumu, ifadeye çalıştığım duyarlığın bir başka ağızdan tasdiki gibi: *"Buna hocam Hamdi Tanpınar'ın a r t i s t m u h a y y i l e s i arapçayı da katmıştır."*[45] İkinci olarak, Ziya, "Evân-ı Tufûliyyet Hakkındaki Makalesi"nde[46], Süleymaniye'deki Mekteb-i Edebiyye'de okuduğunu söyler; ama, hâtıraların basıldığı derginin sahibi Ebuzziyâ Tevfik, bu bilgiyi unutarak *Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*'sinde[47] şairin Bayezıd Rüşdiyesi'nde okuduğunu yazıverir. Bu yanlış İbnülemin'de ve *"O kaydettiyse doğrudur"* inancındaki Tanpınar'da da tekrarlanır.

Recâi-zâde Ekrem'in biyografisinden bahsedilen sahîfelerden –çok çarpıcı olduğunu düşünerek– tek örnek alıyorum: Tanpınar, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* ve *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* gibi seleflerini kaynak göstermemeye çalışır; ama, kaynak göstermeden ve inanılmayacak bir isabetle hatâlı taraflarını seçerek *"doğru"* diye kullanır. Sadece, Özön'ün çalışması iki yerde, bibliyografyasından yararlanıldığı için anılır. Buna mukabil, Özön'ün Mahmud Ekrem hakkındaki bir dipnot cümlesi Tanpınar'ı aldatır ve şairin Encümen-i Şuarâ'ya dâhil olduğunu yazdırır.[48] Ekrem'in 1847'de doğduğunu, encümenin ise 1861'de toplandığını bilmek, on dört yaşındaki bir çocuğun böyle bir mahfele katılamayacağını ortaya çıkaracaktır; ama, ah o *"artist muhayyilesi"*! Bu kadarı için belge değil, matematik gerekir; ondan ötesi için, encümene Ekrem'in ağabeyi Recâi-zâde Mehmed Celâl Bey'in dâhil olduğunu bilmek... Bir diğer örnek de şairliği hakkında olsun: Ekrem'in Mir'atçi Mustafa Refik Bey'in koleradan vefatı üzerine söylediği "Refik Yâhud Bir Genç Şâir-i Ecel-resîde" adlı şiirini[49] Tanpınar (s. 501-502), Abdülhak Hâmid'in zanneder.[50]

Son örnek, tek bir cümle (s. 300):

bilgisinde de devam ettiğini göstermesi bakımından ilginç.

45 *Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma*, C. I, Ankara: Sevinç Matb., 2. bas., 1979, s. 11.

46 *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, C. II, Nu. 14, Gurre-i Rebîulâhir 1298, s. 421.

47 *Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*, temsîl-i râbi', Kostantıniye, 1308, Matbaa-i Ebuzziyâ, s. 245.

48 44. dipnotu burada da tekrarlayacak ve Tanpınar'ın bu sefer de İsmail Parlatır'ı yanılttığını söyleyeceğim: *Recaî-zade Mahmut Ekrem, Hayatı-Eserleri-Sanatı*, Ankara: DTCF Y., 1983, s. 30.

49 *Zemzeme-II*, İst., 1300, Matbaa-i Ebuzziyâ, s. 42-49.

50 Muhtemeldir ki, şiirin Ekrem ile Hâmid'in mektuplarında geçmesi Tanpınar'ın aklını bulandırmış: *Mektublar*, C. I, İstanbul: Âmire Matb., 1334, s. 114, 174, 207.

1876'dan sonra yetişenler arasında Beşir Fuad Bey'in Hugo ve Voltaire adlı iki –tercüme ve iktibas şeklinde– biyografisi, yine Beşir Fuad Bey'le Muallim Naci ve Ahmed Midhat arasındaki mektuplaşmalar, Nâbi-zâde Nâzım'ın meşhur makalesi, Halid Ziya'nın Hikâye adlı kitabı Sezâi Bey'in eserine bağlıdır.

Sâmi Paşa-zâde Sezâyi'nin anılan eseri, *Küçük Şeyler* (1891) adlı hikâye kitabıdır. Orhan Okay, Beşir Fuad'ın eserlerinin mesnetsizce *"tercüme ve iktibas"* olarak gösterilmesine itiraz ederken çok haklıdır.[51] Diğer taraftan *Küçük Şeyler*'in, ne basımından üç yıl evvel ölen Beşir Fuad'ın eserlerini etkilemesi mümkündür; ne de Halid Ziya'nın daha İzmir yıllarında, *Hizmet Gazetesi*'nde tefrika edilen *Hikâye* monografisini...[52] Bir edebiyat tarihçisi *"Nâzım'ın meşhur makalesi"* diye referans gösteremez; kaynak belirtmek zorundadır. Şayet onun *Manzara*'daki *"Lisanımzda Şîve"* yahut *"Şairiyet"* gibi bir *"meşhur makale"*si kasdediliyorsa, onların neşir tarihi 1887'dir. Nâci'nin Ahmed Midhat ile muhaverelerinin 1884'te, Beşir Fuad ile mektuplaşmalarının ise 1887'de basıldığını burada hatırlatmak gerek. Bu durumda, bir eserin basım tarihini yanlış bilince, onun etkilediği zannedilen bunca edib ve metin hakkında varılan/verilen hüküm de tamamen yanlış oluveriyor. Kronolojiyi ihmâl etmekten doğan bu cins hatâlar yanında, iyice yerleşip benimsendiği için, halli artık pek müşkil görünen epeyce yorum, çıkarım, değerlendirme ve analiz de silbaştan eleştirilmeyi bekliyor.[53]

Örnekler çoğaltılabilir; lâkin, ne fayda? 1967'de üçüncü baskısını yaptığı tarihten beri, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni Tanpınar'ın düzeltme ve eklemeleri olmadan neşrediyoruz. Mehmet Kaplan'ın hissettirmeden yaptığı tashihler, metin tamirleri ve açıklama notları da hem yetersiz, hem de ilmî değil. Yetersiz olduğu, pek azı yukarıya alınan hatâların mikdarından; ilmî olmadığı ise, Kaplan'ın kendisini metnin eski asistanı mı, yeni editörü mü sayacağına karar veremeyişinden anlaşılıyor. Oysa, modern edebiyatımızın başlangıcını *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nden daha iyi ele alan bir başka edebiyat tarihimiz olmadığını ve ondan başarılısı yazılana kadar, elimizdekiyle yetinmemiz gerektiğini unutmadan, kitabın ciddî bir edisyon kritiği yapılmalıydı. Böyle bir müdahaleyi Tanpınar'a ve çalışmasına saygısızlık olarak görmek, hürmet duyduğu için, Süleymaniye Camii'ni tamir ettir-

51 İlk Türk Pozitivist *ve Natüralisti Beşir Fuad*, İstanbul: Dergâh y., (y.t.y.), 2. bas., s. 138, not 90.

52 "Hikâye", *Hizmet Gaz.*, Nu. 104-139, 14 Teşrîn-i sânî 1887-21 Mart 1888. Tanpınar'ı, *Hikâye*'nin tefrikasından haberdar olmamak kadar, monografinin kitap olarak basıldığında iç kapağında 1891, dış kapağında 1892 tarihlerinin bulunuşu da yanıltmış olmalı.

53 Terbiyeli ve dikkatli seçilmiş birkaç ipucu için bkz., Hüseyin Doğramacıoğlu, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi Araştırmacılığı Üzerine", *Turkish Studies*, Vol. V, No. 4, Fall 2010.

memekten farksız… Başka hiçbir edebî yayın üstünde adını görmeyişimi dikkatsizliğime verdiğim Çağlayan Kitabevi, eserin ismini dahi *"19uncu"* yazmaktaki ısrarıyle bu konuda birşeyler yapmayacağını belli etmişti.

Kaplan Hoca'nın göçmesinden sonra, metin üzerinde tasarrufta bulunabilecek kimse de kalmadı derken, Abdullah Uçman Hoca bu zorlu işe soyunarak, kitabın YKY tarafından yapılacak yeni basımının editöryal sorumluluğunu üstlendi. Tanpınar'ın romanının, şiir kitabının editörü olmak perestişli bir iştir, gurur vericidir; lâkin, edebiyat tarihinin tashihi dipnotlara indirilmiş bir basımını yapmak üzere kolları sıvayacak her editör ya bütün hücumlara göğüs gerebilecek kadar cesur ya da âkıbetini farketmeyecek kadar aptal olmalı. Edebî metinlerin kusursuz bir basımını okumaktan zevk alacak pek çok Tanpınar hayranı, elden geçirilmiş edebiyat tarihini karıştırmaya dahi dayanamayacak ve o koca edibin cehaletini ortaya dökmek için yapıldığını düşündüğü böyle bir çalışmayı lânetleyecektir. Oysa, Tanpınar bir *"mythos"* hâline getirilmemeli. Bundan en çok rahatsızlık duyan yine onun hassas ruhu olacaktır. Bu mânâsız gayretimiz yüzünden, yazılarını topluca yayımlarken kendimizce sansür uygulayışımız kadar, edebiyat tarihini okurken farkettiğimiz hatâlarını görmezden gelişimiz de yanlıştır, anlamsızdır. Bütün bunların zaten fazlasıyle farkında olan Uçman Hoca cesur, ama zekîce bir yol tutturarak, metni gayet ılımlı bir şekilde edite etti. Doğrusu istenirse, beklediğim *"tashihi dipnotlara indirilmiş basım"* bu değildi. Yine de ortaya çıkan edebiyat tarihi, metne müdahalede fevkalâde hürmetkâr, lâkin bir o kadar da diplomatik davranılarak kotarılmıştı. Yanlışların bir kısmı yerli yerinde dururken, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni güvenle kullanmak hâlâ zor… Belki bir gün gelir ve Uçman Hoca'nın yapmaya elinin varmadığı düzeltmeleri de bir başka saygıdeğer hocamız yapar. Ancak ondan sonradır ki, bir başkası çıkar ve edebiyat tarihindeki sıkıntılı yorumları tartışmaya açar. Biz Tanpınar'ı hatâlarıyle severiz; lâkin, hatâlarına rağmen okumayı sevmek; dahası, doğru bilgidir diye onun yazdıklarını bilmek ve tekrarlamak zorunda niçin kalalım?

KAYNAKÇA

"A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevük Bir Espri Yüzünden Çarpıştılar". *Kurun Gaz.* Nu. 7483-1583, 8 Teşrîn-i sânî 1938.

AKÜN, Ömer Faruk. "Ahmet Hamdi Tanpınar". *İÜ Edb. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Der.* Cilt XII, 31 Aralık 1962.

ALPTEKİN, Turan. "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Ölçü Der*. Nu. 1, 1 Mart 1957.

BEYATLI, Yahya Kemâl. "Bahçelerden Uzak". *Oluş Mec.* Nu. 28, 9 Temmuz 1939.

Cenab Şehabeddin. "İsmail Habib Bey'e". *Güneş Mec.* Nu. 6. 15 Mart 1927.

ÇELEBİ, Asaf Hâlet. "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Türk Yurdu Der.* Nu. 259, Ağustos 1956.

(DİLMEN), İbrahim Necmi. *Târîh-i Edebiyyat Dersleri*. II. C. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1338/ 1922,

DİRİM, İlyas, "Cumhuriyet Sonrası Türk Edebiyatında Münakaşalar-I: A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevük Bir Espri Yüzünden Çarpıştılar". *Kaşgar Der.* Nu. 14-15, Mart-Mayıs 2000.

DİZDAROĞLU, Hikmet. "Edebiyat Tarihçisi Ahmet Hamdi Tanpınar". *Türk Dili Der.* Nu. 126, Mart 1962.

DOĞRAMACIOĞLU, Hüseyin. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi Araştırmacılığı Üzerine". *Turkish Studies*. Vol. V, No. 4, Fall 2010.

DRAGO, Reşat Nuri. "Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi". *Dünya Gaz.* 5 Mart 1962.

EBÜZZİYA, Ziyad. *Şinasi*. Haz., H. Çelik. İstanbul: İletişim Yay., 1997.

ERALP, H. Vehbi. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Yeni Sabah Gaz.* 22 Hazîran 1949.

İNAL, İbnülemin M. Kemâl. *Son Asır Türk Şairleri*. Cüz 12, İstanbul: MEB Yay., 1942.

KAPLAN, Mehmed. "Bizde Avrupa Kültürünün İlk Öncüleri". *İstanbul Mec*. Nu. 62, 15 Hazîran 1946.

_____, "On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Şadırvan Mec*. Nu. 9, 27 Mayıs 1949.

_____, "Divan Edebiyatı Üzerinde Yeni Görüşler". *İstanbul Der*. C. 3, Nu. 8, Ağustos 1956.

_____, *Âli'ye Mektuplar*. İstanbul: Dergâh Yay., 1992.

KARAL, Enver Ziya, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri (1718-1839)". *Tanzimat 1*. İstanbul: Maarif Matb., 1940.

KERMAN, Zeynep-İnci Enginün. *Mehmet Kaplan, Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Dergâh Yay., 2000.

LANSON, Gustav. *Edebiyat Tarihi*. Terc., Yusuf Şerif. İstanbul: Remzi Kitabevi 1937.

LEVEND, Agâh Sırrı. *Edebiyat Tarihi Dersleri*: *Servetifünun Edebiyatı.* İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1938.

_____, *Neler Dediler?*. İstanbul: Akşam Matbaası, 1928.

OKAY, Orhan. "Şiirler, Romanlar ve Akademik Yorgunluklar Arasında On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Toplumbilim Der.* Nu. 20, Ağustos 2006.

OKTAY, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: KB Y., 1994.

ÖZGÜL, M. Kayahan. "Başvuru Kitabınız Başınıza Vurursa...". *AKM Bilge Der.*, Nu. 4, 1995.

_____, "Atlantis'ten Gelen Adam". *Kaşgar Der.* Nu. 33, Mayıs-Hazîran 2003.

_____, "Edib Tanpınar'dan Edebiyat Tarihçisi Tanpınar'a". *Hece Der., A. H. Tanpınar Ö.S.* Nu. 61, Ağustos 2006.

ÖZÖN, Mustafa Nihad. *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Devlet Basımevi 1934.

_____, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Maarif Matb., 1941.

RADO, Şevket. "Edebiyatımızda Bir Tenkid Hâdisesi". *Akşam Gaz.* Nu. 10952, 9 Nîsan 1949.

SEVÜK, İsmail Habib. *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Matbaa-i Âmire. 1925.

_____, *Edebî Yeniliğimiz*. 1. ks. İstanbul: Devlet Matbaası, 1931.

_____, "İki Edib, Alıp Yürüyen Dedikoduyu İzah Ediyor". *Cumhuriyet Gaz.* Nu. 5206, 8 İkinciteşrin 1938.

_____, "Yanlış Kitap Meselesi". *Akşam Gaz.* Nu. 7589, 7 Kânûn-ı evvel 1939.

TAN, M. Turhan. "Köşe Penceresinden: Edebî, İlmî Münakaşa Tarihinden". *Cumhuriyet Gaz.* Nu. 5206, 8 İkinciteşrin 1938.

TANPINAR, Ahmet Hamdi. "Eski Şiirimize Dair". *Bugün Mec.* Nu. 3, 5 İkinciteşrin 1938.

_____, "1789-1807 Arasında Garplılaşma Hareketlerimiz". *İstanbul Mec.* Nu. 40, 15 Temmuz 1940.

_____, "Büyük Bir Muasır: İbnülemin Mahmut Kemal". *Tasvir-i Efkâr Gaz.* Nu. 4699, 3 Mayıs 1941.

_____, *Namık Kemal Antolojisi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi, 1942.

_____, "Cevdet Paşa Hakkında Düşünceler". *İstanbul Mec.* Nu. 13, 15-16; 1 Hazîran, 1-15 Temmuz 1944.

_____, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt I, İstanbul: İÜ Edb. Fak. Y., 1949.

_____, "Dostum İsmail Habib". *Cumhuriyet Gaz.* Nu. 10594, 26 Ocak 1954.

_____, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. I. C, İstanbul: İÜ Edb. Fak. Y., 1956.

_____, "İbnülemin Mahmut Kemal'e Dair". *Hoş Sada*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1958.

_____, "Türk Edebiyatında Cereyanlar". *Yeni Türkiye*. İstanbul: Türk-Amerikan Üniversiteliler Derneği Y., 1959.

_____, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1967.

_____, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 7. bs., 1988.

(TARHAN), Abdülhak Hâmid. *Mektublar*. Cilt I. İstanbul: Âmire Matb., 1334.

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la Littérature Française de 1789 a nos jours*. Paris: Librairie Stock, 1936.

TIETZE, Andre. "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Oriens*. Vol. X, No. 2, 31 December 1957.

TOROS, Taha. *Mazi Cenneti*. İstanbul: İletişim Yay., 1992.

ÜLKEN, Hilmi Ziya. "Düşünür Bir Şairin Edebiyat Tarihi: 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Yeni İnsan Der.* Nu. 66, Hazîran 1968.

YALÇIN, Esra-Soner ÖZCAN. "Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi: 1949 Yılına Ait Baskıdan 1956 Yılına Ait Baskıya Organizasyon, İçerik, Üslûp Farklılıkları". *İÜ Türkiyat Mec*. Cilt XXXI, Nu. 1, 2021.

YAZOĞLU, S. "Ediplerimizle Konuşmalar: Ahmet Hamdi Tanpınar". *20. Asır Gaz*. Nu. 182, 9 Şubat 1956.

Tanpınar Eleştirilerine Zeyl: -Tanpınar Bir Türk Romanı Yok Dedi mi?/ O Bir Tereddüdün Adamı mıdır?-

Mehmet Narlı

Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bu çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar merkezinde eleştirinin eleştirisi veya yeniden okumalar diyebileceğim bazı görüşler ve öneriler oluşturmaya çalışacağım. Bunu yapmak için iki yol izleyeceğim. Önce Tanpınar'ın roman üzerine yazdıklarını çözümlemeye çalışarak "Tanpınar, bir Türk romanı yok dedi" şeklinde edebiyat eleştirisi ortamlarında tekrar edilen bir yargıyı tartışacağım. Sonra Ahmet Oktay'ın "Tanpınar: Bir tereddüdün Adamı" adlı, içinde öyle olduğu yargısını içeren eleştiri metnini yeniden okumaya çalışacağım.

İnsanlar, nesneler, olaylar, düşünceler hakkında söylediğimiz, duyduğumuz hükümlerin doğruluğu, yanlışlığı, eksikliği her zaman tartışmalı olabilir. Hükümlerin, siyasal, kültürel bilimsel alanlarda ileri sürülmüş olması tartışmanın niteliğini de niceliği de etkilemez. Örneğin siyasal alanda tartışmalı hükümler çok, bilimsel alanda az; eğitimde çok edebi alanda az değildir. İnsan, yaşadığı, öğrendiği, unuttuğu, hatırladığı, ihtiyacına göre ürettiği veya yok ettiği sürece de bu böyle olacak. Sorun hayatın içinde hükümlerin bu nitelikleri ile yaşamamız değil. Ama bir kaynağa atıf yapılarak üretilmiş bir hüküm uluorta varlığını sürdürüyor ve eksikliği yanlışlığı tartışılıyor ise ilk elden yapılacak iş bu kaynağa başvurmaktır. Kaynağa başvurulduğunda hükmün olduğu gibi orada durduğu görülebileceği gibi hükmün kaynaktaki bir değerlendirmenin yorumu olduğu da görülebilir. Ama en azından hüküm ve kaynak arasındaki ahlaki ve bilimsel bağ kaybolmamış olur.

Amacım hüküm ve kaynak ilişkisi hakkında kuramsal bir tartışmayı başlatmak veya var olan tartışmalara katılmak değil. Edebiyatçıların söyleyip

yazdıklarına ve edebi eleştiri metinlerine atıf yapılarak edebiyat tarihinin farklı düzeydeki malzemelerine, örgün eğitimin orta ve yüksek ortamlarına dercedilmiş bazı hükümlerle kaynaklar arasındaki bağ problemini düşününce böyle bir değinide bulundum. Sözünü ettiğim edebiyat tarihi ve edebiyat eğitimi ortamlarında, üretilen veya nakledilen hükümlerin tamamı problemlidir demiyorum. Ama bazı problemli hükümlerin edebiyat eğitimi vasatının rengini belirlediğini de görmezden gelemiyorum. Örneğin Divan edebiyatında sosyal hayatın olmadığına, Muallim Naci'nin eski şiiri savunduğuna, Tevfik Fikret'in hümanist olduğuna, tabiatin Servet-i Fünun şiiri ile edebiyatımıza geldiğine, Ahmet Mithat'ın eski hikâyemiz çevresinde roman, hikâye yazdığına dair hükümler sözünü ettiğim vasatı belirlemiş durumda. Acaba bu hükümler, yazarların, eleştirmenlerin söz ve yazılarında var mıdır; yoksa bu malzemelerden yorumlar mı çıkarılmıştır? Oysa Divan edebiyatında sosyal kültürel hayat, gazelde mazmunlara sinmiş olarak; mesnevilere temsili yaşantılar ve değerler silsilesi hâlinde yüklenmiş olarak; hicivde siyasal ve kültürel bir eleştiri olarak vardır. Muallim Naci'nin hiçbir yazısında kendine kadar gelen şiiri (muarızlarının deyimiyle eski şiiri) olduğu gibi savunduğu görülmemiştir. Tevfik Fikret'in tanımlanabilir bir ideolojisinin olduğu onun hangi yazsına dayanılarak söylenebilir? Asıl tabiatın Servet-i Fünûn şiiriyle şiirimize geldiğini acaba ilk kim ve hangi kaynağa bağlı olarak söylemiştir. Hükmün artık görünmez olmuş kaynağı, Tanpınar'ın Divan şiiri ve yeni şiir üzerine konuşurken belirlediği "tariften ve tasvire" tespiti ise rahatlıkla söyleyebilirim ki yanlış anlaşılmıştır. Ahmet Mithat gibi romanda sürekli farklı teknik ve içerik deneyen birini bir özellikle kilitleyen hükmün kaynağı nedir? Uzatmaya gerek yok. Hüküm ve kaynak arasındaki yanlış ilişki veya ilişkisizlik yeni edebiyat sürecinin başından bugüne kadar devam edip geliyor.

Tanpınar Bir Türk Romanı Yok Dedi mi?

"Tanpınar'ın dediği gibi hala bir Türk romanı yok"; "Tanpınar, bir Türk romanı olmadığını yıllar önce söyledi"; "Orhan Pamuk, Tanpınar bir Türk romanı yok demişti ama artık bir Türk romanı var demiş"; "Tanpınar, bir Türk romanı yok derken acaba Türkçe roman da mı yok dedi" gibi hem akademik hem sivil edebiyat ortamında defalarca dile getirilen hükümler var. Hükümlerin ortak noktası Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "bir Türk romanı yoktur" dediğidir. Tanpınar'ın tam olarak böyle demediğini bilmeme rağmen, ola ki yanlış okumuşumdur diyerek onun *Kültür Haftası*'nda, *Ülkü*'de, *Ulus*'ta roman üzerine yazdığı ve *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de toplanan yazılarını yeniden okudum. Hükmün dayandırıldığı kaynak özellikle "Bizde Roman I" adlı yazı olmalıdır. Çünkü yazının problemi "Bir Türk Romanı Niçin Yoktur" sorusuyla açılır. Fakat yazıyı okumaya devam ettiğinizde

soru hâlinde verilen hükmün aslında Tanpınar tarafından verilmediği hatta bu soru hâlindeki hükmün analize muhtaç olduğu ve Tanpınar'ın da yazısında bu hükmü analiz ettiği görülür: "Bir Türk romanı niçin yoktur? Evvela bu sualin iyi anlaşılması lazım. Şüphesiz ki, bir Türk romanı vardır ve hem de kendi cemiyetimiz içinde kalmakla beraber, oldukça geniş bir okuyucu kalabalığına hitap eder; hatta bu okuyucu kalabalığıyla bu roman yazıcıları arasında karşılıklı bir tesir bile vardır. Bununla beraber, garp dillerinden birini bilen, yabancı ülkelerde bu sanatın verdiği iyi örnekleri okuyan ve hayat üzerinde az çok fikir sahibi olan okur-yazarlarımızın büyük bir zevkle tattığı bir romanı henüz yoktur." Gayet açık; Tanpınar, cemiyetle ilişkisi olan, okurla teması olan bir Türk romanının olduğunu söylüyor. Burada sorun "ama" edatında toplanıyor. Tanpınar'ın dediği şudur: Bir Türk romanı vardır ama şu nitelikteki bir Türk romanı yoktur. "*Suç ve Ceza* ayarında bir Türk romanı yoktur" demekle "bir Türk romanı yoktur" demek aynı şey olabilir mi? Tanpınar'ın işaret ettiği sorun, hayat ve roman ilişkisi bağlamında bir "iyelik" meselesi değil; roman, birey ve modernlik bağlamında bir "nitelik" meselesidir. Bu nitelik meselesi de Türk romanı için bir zaaftır. Tanpınar yazısının devamında Türk romanı yoktur diyenlerin görüşlerini tashih ettikten sonra işaret edilen nitelikteki bir Türk romanının olmamasına gösterilen gerekçelerin de yanlış olduğunu ortaya koyarak asıl sebepleri belirler ve analiz eder.

Münevver sınıfından bazıları, Türk romanının olmamasını, "yazıcılarımızın cemiyetimizle, hayatımızla alakadar olmamasına; Türk milletinin hayatını bilmemesine, okudukları garplı muharrirlerin tesiri altında kalmalarına, eserlerinde samimi olmamalarına" bağlamaktadırlar. Tanpınar, buradaki her hükmü tek tek belirler ve özetle şu cevabı verir:

> Herhangi bir Türk romanını açıyorum. İçindeki isimlere bakıyorum: Türk. Yaşayışına bakıyorum: Bu memlekette mevcut bir yaşayış. Manzaraya bakıyorum. Anadolu veya İstanbul manzaraları. Mevzu kendi hayatımızdan seçilmiş. Daha ileriye giderek söyleyelim, gazetelerimizde ve hayatımızda yer tutan meselelerin hemen hepsi Türk romanına geçmiştir. O hâlde Türk romanı günü gününe yaşayışımızla alakalıdır. Türk romancıları, garptan okuduklarının tesiri altındadır bu yüzden kendi romanlarını yazamıyorlar diyorlar, yanlış. Tolstoi, uzun bir zaman her sabah bir Fransız muharririnden tercümeler yaparmış; sırf onun sanatını kavrayabilsin diye. Tesir etmeyen iz bırakmayan okumak ne işe yarar? İnsan kendisine ilave etmek için okur; unutayım diye değil. Maksadım saman kâğıdı ile kopya edilmiş dediğimiz eserle büyük, orijinal eser arasındaki farkın çok defa basit bir muvaffakiyet meselesi olduğunu söylemektir. Buraya

> kadar özetleyelim 1. Türk romancısı zannedildiği gibi bize kendi memleketimize karşı alakasız değildir. 2. Türk romancısına izafe edilen garp tesiri altında kalmak keyfiyeti başka şartlar altında temenni edilmesi lazım gelen bir şeydir.

Tanpınar'a göre deterministçe yaklaşan ve Türk romanının olmamasını Türk hayatının darlığına, kuvvetsizliğine bağlayanlar da vardır. Onlara göre bu hayattan roman çıkmamaktadır. Tanpınar'ın cevabı şudur: "Hayatımız dardır, karışıktır iyi ama bu hayat nihayet vardır ve yaşıyoruz, nefret ediyor, ıztırap çekiyor, ölüyoruz. Bir romancı için bu kadarı yetmez mi?" Tanpınar'ın cevabı oldukça acı bir ironidir aslında. 1930'lu yıllarda yazmış bu yazıyı; isim vermiyor; bazı deterministler diyor. Bu deterministler, acaba insanın romana geçmesi için nasıl yaşamasını hayal ediyorlardı veya romanlık insan hayatı için neyin değişmesini bekliyorlardı? Tanpınar, "Bizde Roman II" adlı yazısında istenilen düzeyde bir romanımız olsaydı bu insanların bunu da fark etmeyeceklerini söyleyerek oldukça sarsıcı bir tespitte bulunur. Çünkü bizim bu entelektüellerimiz yerliyi okumazlar, kendi edebiyatının gerçek sürecini anlayamaz ve takip etmezler. Ne yazık ki kalbur üstü en az altı yedi romancımız çıktığı hâlde "Türk romanını Avrupalı bir gözle tetkik eden mevcut temayülleri anlatan zayıf ve hareketli noktaları gösteren, memleketteki sanata ve hariçteki edebiyata karşı olan alakalarını tespit eden bir tek tenkit tecrübemiz yoktur."

Esasen romanın bütün bir edebiyat hayatı içinde gelişmesine mani olan bir şey de Tanpınar'a göre toplumsal sınıfların olmamasıdır. Tanpınar'a göre bizde sınıflar açık ve birbirinden ayrılabilir şekilde oluşmadığı için mevcut durumda "münevver" ayrı bir sınıf olarak görünmektedir. Bu durum, entelektüelin cemiyete olan ilgisini belirsiz hale getirmekte ve bu belirsiz ilgi, cemiyetle ilişkilerin derinlik ve boyut kazanmasını engellemektedir. Bu nitelikleri ve özellikleri tebarüz etmiş olan entelektüel romancı kendine muayyen bir hayat kuramıyor; roman ve hayat hakkında sadece fikirler yaşıyor. Bizde Roman II yazısında Tanpınar, roman yazmaya niyetlenmiş bir arkadaşının romanının hayatımızla temasını sağlamak için Anadolu'yu gezmeye çıktığını ve döndükten sonra romanı yazamadığını hatırlatır. Tanpınar'a göre böyle bir davranış "hayatı suni bir sanat mukavelesi" ile görmektir. Hâlbuki "tabii hayat başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için yaşanan hayattır. Gerçek bir romancı roman ve hayatın hakiki temasını kendi odasında da kurabilir. Fakat dostum bu yanlış adımda haklı idi. Bütün gençliğinde ona bunu tavsiye etmişlerdi: "Halka karışın, köye kasabaya gidin… yalnız orada hakikat vardır." Kimse ona dememişti ki sen tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat."

Türk romanının çağına nüfuz eden bir roman olarak inkişaf etmesi için

Tanpınar, "Bizde Roman II", "Romana ve Romancıya Dair Notlar I" adlı yazılarında bazı gereklilikler ileri sürer. Bunlar, bireyin gelişmesi, romancının insana inanması, romancının dış alemden iç aleme geçmesi, psikolojik tecessüs ve tefahhustur. Bu gereklilikler, Tanpınar'ın çağın romanını, akılcı ve aydınlanmacı felsefelerin süreçlerinden geçirerek modern entelektüel bir bilinç düzleminde gördüğünü gösterir. Bu durumda roman, bireyin toplumsal tabakalarda gözlemlediği ve kendi zihninde taşıdığı tarihsel, olgusal ve deneysel sonuçların edebi bir formudur. Romancının bakış açısı da içinde yaşadığı toplumun, epistemolojik ve ideolojik varlığına sıkı sıkıya bağlıdır. Ona göre romancılarımız dışa ait dikkatlerin ötesine geçmeden, insanın içine inmeden, bireyin bilincine hatta bilinç altına yönelmeden, aşk ihtiraslarının kalıplaşmış sınırlarını aşmadan, insanı, şartları ile beraber analiz etmeyi öğrenmeden sözü edilen romana ulaşamayacaklardır.

Tanpınar, romanın ne ve nasıl olması gerektiği konusunda modernist ilkelerin biraz uzağında farklı bir roman poetikası oluşturabilir miydi bilmiyorum. Herhâlde postmodern süreçte roman bağlamındaki bazı modernist paradigmaların çözüleceğini de öngöremezdi. Ama şunu söyleyelim atıf yaptığımız roman yazılarını yazdığı yıllarda neredeyse yapayalnızdı. Proust'un Balzac'ın, Tolstoi'un romana ne getirdiğini en derin en özet şekilde analiz ederken de Ahmet Mithat'ın veya Halit Ziya'nın Türk roman tarihinde nerede durduğunu belirlerken de yalnızdı. O zaman hiç olmazsa onun ne dediğini dikkatle nakledelim veya yorumlayalım.

Tanpınar, Bir Tereddüdün Adamı mıdır?

Tereddüt / Terkip / İnşa

Tereddüdün, köken olarak geriye döndürme, karar verememe; terkibin, bir şeyle yetinmeme, birkaç şeyi birleştirerek yeni bir şey yapma, tamlama; inşânın, üretme, yapma, kurma anlamları düşünüldüğünde bu üç kavramın hem birbirinden farklı hem de birbiriyle ilintili/ilişkili olduğu anlaşılır. Son dönem Osmanlı ve Cumhuriyet entelektüelleri çevresinde bazen bu kavramlarının birinin, bazen hem onun hem diğerinin kullanılması ile çelişik belirlemeler yapıldığının kabul edilmesi de bu farklılık ve ilişkiye bağlıdır. Bir insan müteredditolabilir ve bütün duruşları, yargıları bu kararsızlıkta kilitlenmiş olabilir. Çünkü ne olmuş olana, ne olmakta olana ne de olacak olana bağlanamamaktadır. Ama müteredditolabilir, bu ikircikli hâlinden kurtulmak için hem ona hem diğerine bakabilir ve bu bakmada ikisi olmayan bir görüntüye yani terkibe ulaşmak arzusu duyabilir hatta ulaşabilir. Ama terkip de en az tereddüt kadar sancılıdır. Çünkü arayan, hangisinin (mesela olmuş olan mı olmakta olan mı) asıl olduğu konusunda tereddütten kolay kurtulamayacaktır. Üstelik bir de kendisiyle yetinmeme, kendisini inkâr

edip diğerine yönelme suçlaması ve/veya suçluluğu ile yaşamak zorunda kalabilir. İnşa, ilk planda tereddüt ve terkipten uzakmış gibi görünür ama aslında bir terkibe giden bir inşada da bulunuyor demektir. Ama asıl söylemek istediğim şu: Yeni bir inşa arayışında olan insan, memnun ve mutmain olanın durağanlığını harekete geçirmeye çalışır. Dolayısıyla terkip gibi inşa da bir çıkış arayışıdır. Tereddüdüyle başa çıkamayanın isyana, terkibinde ağırlık merkezini belirleyemeyenin yabancılaşmaya, inşa edemeyenin tekrara düşmesi daima ihtimal dâhilindedir.

Bu, oldukça indirgemeci tespitleri, son dönem Osmanlısından Cumhuriyete kadarki entelektüel ortam içinde kişiler üzerinden örneklemek mümkündür. Mesela Şinasi ve Namık Kemal, tereddüdü, garbın fikr-i bikri ile şarkın aklı pirânesini tezviç etmek iradesini göstermeye çalışarak aşmaya çalışırlar. Beşir Fuat ve Tevfik Fikret, tereddütte kalırlar; terkibin imkânsızlığına kapanırlar ve isyana düşerler. Ahmet Mithat, tereddüdü tarihsel ve sosyolojik bağıyla idrak eder ve terkip endişesine kilitlenmeden inşa etmeye çalışır. Elbette kişilerle ilgili bu yargılarımın önünde ve arkasında boşluklar bulunabilir; eksiklikler tespit edilebilir hatta belirlemelerin yanlışlıkları ispat edilebilir. Tereddüt, terkip, inşa ilişkilendirmesini yapmaya çalışırken söylemek istediğim de buydu zaten. Çünkü en az iki yüz yıllık düşünce ahvalimizin en başat kavramları, inkıraz, kriz, yenilik, ikilik, kompleks, yerlilik, yabancılık, batıcılık gibi kavramlardır ve bugüne kadar tanım, belirleme ve analizlerimizi bu kavramların biriyle veya bir kaçının insicamlı terkibiyle yapma imkanı bulmadık.

Neyse yazının probleminin, atıf yapılan kavramlar etrafında kuramsal, tarihsel ve sosyolojik bir çerçeve oluşturmak olmadığını; Ahmet Oktay'ın Modernizm ve Edebiyat Seminerlerinde sunduğu ve *Defter*'de yayımladığı (S. 23, 1995) "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı" başlıklı yazısını, yazarın Tanpınar'da tereddüdü nasıl aradığını yorumlamak bağlamında yeniden okumak olduğunu söyleyelim de bu daireden çıkalım.

Tereddüt Tanpınar'ın Çıkmaz Sokağı mı?

Ahmet Oktay, bu yazısında Tanpınar'ı, modernizm ve edebiyat zemini üzerinde, kültür ve medeniyet değişmesi bağlamında ve arada kalma problemi merkezinde okur. Bu yüzden tarihsel, kültürel, diyalektik modern felsefecilerin, sanatçıların eylemleri, bakış açıları ve yargıları Tanpınar'a yaklaşılırken kendiliğinden başvuru kaynakları hâline gelir. O da Nijinski'ye, Musset'ye, Hölderlin'e, Marks'a, Hegel'e, Habermas'a, Nietzesche'ye, Hobsbaw'a, Yahya Kemal'e Abdülhak Şinasi'ye atıflar yaparak modernlik durumunu, modernliğin içindeki çelişik ve ilerlemeci mantığı ve Tanpınar'ın bu devinim içindeki konumunu belirlemeye çalışır. İlk olarak, Balet Nijinski'nin acıy-

la, sevinçle, korkuyla, hazla kıvrılan, kasılan bedeni ile Tanpınar'ın üslubu arasında benzerlik kurar. İlk planda soğuk bir benzerlik kurma girişimi gibi görünse de Oktay gösterdiği yoldan gidilirse, Tanpınar'ın kelimeden cümleye giderken düşünceyi bulması, arada durup bağlamını gözden geçirmesi, ilhamla sıçraması, düşmesi, dolduracağı boşlukları fark edip yeniden hamle yapması fark edilir ve Oktay'ın özgün bir benzerlik ilişkisi kurduğuna karar verilir.

Oktay'ın ikinci ve yazının problemi olan asıl belirlemesi Tanpınar'ın bir "tereddüt adamı" olduğu yani "arada" kaldığıdır. Ona göre Musset'nin çağı için söylediği "olmuş olan artık yok; olacak olan da ortada yok" veya Heidegger'in Hölderlin'in şiiri için yaptığı "giden ve gelmeyen" belirlemesi Tanpınar'ın içinde bulunduğu trajik alan için de geçerlidir. Tanpınar'ın "cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oidipus Kompleksi yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz derdim" sözü tam da bu durumu gösterir. Oktay'ın yazısındaki diğer bütün çözümlemeler, yorumlamalar, bu tereddüdün biçimine, yansımalarına ve çağdaşları içindeki farklılıklarına yönelir. Örneğin Tanpınar'ın geçmişi ne yapacağı, nereye koyacağı ile ilgili bir tereddüdü vardır ama bu onun modernliğin baskılaması ile maziyi bütünüyle kaybetme korkusundan kaynaklanmaz. O, hocası Yahya Kemal ve arkadaşı Abdülhak Şinasi Hisar gibi geçmişin ideal bir yaşantı örneği olarak sanatsal bir formla yeniden üretilmesiyle çok alakadar değildir. Tanpınar, gelecek ile ilgilidir ve bu geleceğin zihni ve estetik inşasında Batı son derece önemlidir. Ama o fütürist veya Marksist bir gelecekçi de değildir. Ona göre Tanpınar'ın duruşu red ile kabul arasındadır; geçmişi ve zamanını ne bütünüyle kabul ne de bütünüyle reddeder.

Türkiye'deki sanat edebiyat ve düşünce eleştirisinin en önemli eleştirmenlerinden biridir Ahmet Oktay. O, belirleme ve yargılarını oluştururken ortaya koyduğu çözümleyici tutumuyla, çözümlemelerini kuramsal çerçeveden koparmamasıyla, üzerinde çalıştığı metni veya kişiyi toplumsal ve tarihsel süreçler ve sonuçlarla ilişkilendirerek konumlandırmaya çalışmasıyla, kendi ideolojik ortamının yüzeysel ve arka plansız dolayısıyla içeriksiz yargılarının gölgesini silmesi ile önemlidir. Dolayısıyla onun konu edindiğimiz yazısında Tanpınar'ın tereddüdü bağlamında yaptığı çözümleme de oldukça etkili tespitler içeriyor. Ama acaba Tanpınar'da bulduğu tereddüt, şeksiz şüphesiz bir tereddüt müdür? Ya da Tanpınar, bütün edebi ve düşünsel serüveninde tereddüde saplanıp kalmış mıdır?

Oktay'ın da değindiği gibi Tanzimat yıllarından bugüne devam eden biraz da kan davasına dönen doğu- batı çekişmesini, Tanpınar'ın bütün tarihsel sürecin asıl karakteri olarak tespit ettiği ikiliği, gelenek ve gelecek ile tam örtüşüp örtüşmediği belli olmayan eski-yeni çatışmasını, muhafazakârlık

ve modernlik çatışması gibi görünen arka planı değişimin derecesi ve hızıyla ilgili olan sosyolojik gerginliği, dine bağlılığın ve dine karşı lakaytlığın yol verdiği yaşama biçimlerini düşündüğümüzde, son dönem Osmanlı ve Türkiye toplumu olarak bütünüyle tereddüt içindeyiz. İdeolojik, bilimsel, dini ve mistik sapaklarda, geçmişte kurulmuş olduğu kabul edilen bir saadet yüzyılını veya altın çağı, geleceğin ütopyası olarak tasarlayanların hayatında bile tereddüt derin bir kaygı olarak devam eder. Öte yandan Avrupa çerçevesinde aydınlanmacı rasyonalistlerin, romantiklerin, Marksistlerin, traditionalistlerin, sprütüalistlerin, varoluşçuların, postmodernlerin kavgaları, çelişkileri ve acıları göz önüne alınırsa modernliğin doğrudan tereddüdü doğurduğu, beslediği hatta modernin bizatihi tereddüt olduğu söylenebilir. Öyleyse modernlikle karşılaşan bütün Osmanlı ve Türkiye entelektüeli gibi/kadar Tanpınar da müterediddittir. Belki o geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çatışmayı ve anlam arayışlarını, bireysel ve toplumsal kimliğinin özleri ve nitelikleri etrafındaki yarılma ve arayışları, tartışma, hayal, halüsinasyon, rüya biçimleri ile biraz daha fazla göstermiştir. Çünkü Tanpınar, kendisinin de belirttiği gibi büyük krizin, Huzur'daki Mümtaz'a söylediği gibi bir şuur ve benlik buhranının çocuğudur.

Ama bu gerçeklikler Tanpınar'ın tereddüt çıkmazına yerleşip orada kaldığını göstermez. O, yalnızlığı ve acıyı göze alarak tereddüdü ve kaynağını tespit etmeye yönelmiştir: "Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oidipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş olmanın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim" diyen Tanpınar, Tanzimat'ın fatalitési olarak adlandırdığı "ikilik" durumunu Oidipus'un tradejedisi ile ilişkilendirir: Rasyonel ve pozitivist paradigmaların açtığı "terakki" alanında vatanıyla bütünleşen Osmanlı/Türkiye aydını (annesiyle evlenen Oidipus), bir süre sonra, yeni zihninin bilgi kuramsal babasını (hikmet ve bilgiyi), yeni siyaset algısının mutlak otoriter babasını (padişahı) ve hatta yeni metninin mutlak metnini (Kur'an'ı) bilmeden öldürdüğü kuşkusunu yaşamaya başlamıştır. Çünkü çok kolayca reddettiğinin aslında içinde devam ettiğini; kendisine zulmettiğini sandığı birikimin aslında mazlum olduğunu; kaçıp kurtulmak istediği cehennemin belki de günah işleyerek kaybettiği cennet olabileceğini duymaya başlamıştır. Bu kuşkudan, günahtan kurtulmak için yaslandığı "batı anne/baba"yla özdeşim kuramamış; onu yücelterek kendi varlığını ondan çıkaramamış; duyduğu bağımlılıklardan kurtularak kişiliğini inşa edememiştir. Yani bir bakıma toplumsal "oedipal dönem" tamamlanamamıştır. Bu yorumlamamız içinde tereddüdün sebepleri ve sancıları görünüyorsa da Tanpınar'ı tereddütten çıkamamış olarak sabitlemek mümkün görünmüyor. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Türkiye modernleşmesine kuramsal bir eleştiri getiren, modernlikle zaman ve iş arasındaki doğrusal ilişkiyi belirleyen, gecikmiş ve yozlaşmış bürokratik modernleşme takın-

tısının ironisini yapan, satır aralarında epistemolojisi olmayan hamlelerin boşa çıkacağını ve hatta toplumların kendi modernliklerini kurmalarını ima eden bir entelektüelin tereddüde kapandığını söylemek; Tanpınar'ın eserlerinde acıyla yoğrulan kararlılığını görmemeye sebep olabilir. Bana göre *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*ndeki en derin düşünce, artık terkibi de aşarak sosyal, siyasal, kültürel hayatımızı kuracak bir inşa sürecine başlamamız gerektiğidir.

Tanpınar'ın eserlerindeki gerginlik, acı ve korku, tereddüde kilitlenip kalanınkinden çok bir karara ulaşan ama ulaştığı yerde kayıpların nasıl telafi edileceğinin, batıdan aldıklarıyla eklemlendiği süreçte, aldıklarını nasıl kendileştireceğinin sancısını çekeninkine benzer. Çünkü, Tanpınar'ın eserlerindeki simgeler, bir taraftan çelişik ve güvensiz bireysel bir kişiliği işaret ederken bir taraftan da tereddütte kalınırsa yaşanacak suçluluğu, utancı ve ikisiyle başa çıkılamayacağının oluşturacağı trajik durumu işaret eder. Tanpınar'daki dinmez şikâyet, kararsız kalmak değil karar verdiği yere geç kalmış olmaktır; devam eden tereddüt ise ne yapılacağının kararsızlığı değil yanlış yapma korkusudur. Buradan bakınca Oktay'ın onun duruşunu "red ve kabul" arasında tanımlaması, onun ne geçmişi ne de şimdiyi tam kabul veya tam red edemediğini söylemesi tartışmalı hale gelir. Çünkü geçmişi ve şimdiyi tam kabul veya tam red, ne yapılacağı konusundaki tereddüdü değil sağlıksız bir zihni durumu gösterir. Yazısının bir yerinde *Huzur*'a atıf yaparak İhsan'ın "biz her şeyi irademizle yaratacağız (…) aileyi, evi, şehri, köyü tekrar kuracağız. Bunları yaparken insanı da yapmış olacağız (…) Sıçrayabilmek için bir yere basmak lazım. Bir hüviyet lazım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor" şeklindeki sözlerini ve Tanpınar'ın "Asıl Kaynak" adlı yazısından

> ne maziyi sevmek ne garbı tanımak ve ona hayran olmak bizim için kâfi değildir. Mazi nihayet geçmiş bir zamandır; içimizden bir şeyler katarsak ancak o zaman bizde yaşayabilir. Biz ise bugün bile değiliz; yarınız. Her neslin asli vazifesi kendi ötesinde gelecek için olanı hazırlarken başlar (…) Bizim için asıl miras önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır.

sözlerini aktaran Oktay, aslında Tanpınar'ın bir yola girdiğini dolaylı olarak söylemiş olur. Doğrudur, Tanpınar'ın bilincinin üzerinde durduğu zemin kaygan görünür; bilincinin simgesel, ironik veya doğrudan söylemleri ilkeler bakımından korunmasız gibidir. Ama *Beş Şehir*'deki kültürel fenomenolojiyi; *Huzur'*daki biz ve hayatımız muhayyile ve idrakini; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki dün ve bugün (gelenek ve modernleşme) eleştirisinden sızan kendi modernliğimizi kurma teklifini de görmezden gelmeyiz.

Ben Tanpınar'ın tereddüdünün düşüncesinde ve sanatında değil de daha

çok sosyal hayatında devam ettiği görüşündeyim. Özellikle günlüklerine bakıldığında, evlenip evlenmemesi, arkadaş olduklarının kendi bulunduğu yere uygun olup olmadıkları, arkadaş, toplum ve devlet tarafından yeterli ilgiyi görüp görmediği hatta destekliyor göründüğü İnönü'nün desteklenip desteklenmesi gibi konularda oldukça müteredditbir Tanpınar görünüyor. Bu da entelektüel varlığımız ile bizi bir yerde durmaya veya bir yerde görünmeye zorlayan politik gerçekliğimizin anlatılması uzun sürecek olan hikâyesidir.

Ölü Ama Mükemmel: Ahmet Hamdi Tanpınar, Klasik Şiir ve Hakkaniyet

Berat Açıl

Doç. Dr., Marmara Üniversitesi

Klasik Türk edebiyatı hakkında sayılamayacak kadar çok tez, makale, kitap bölümü ve kitap yazılmış; farklı biçim ve sürelerde konuşmalar yapılmıştır. Her araştırmacı klasik Türk edebiyatını kendi zaviyesi ve bilgi birikimince değerlendirmiştir. Söz konusu araştırmacılar arasında, yazdıkları ve fikirleriyle Modern Türk edebiyatının en etkili isimlerinden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar da kitap, makale, tebliğ veya röportajlarında klasik edebiyatla ilgili görüşlerini beyan etmiş, bunları *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin girişinde bütüncül bir şekilde kaleme almıştır. Bu giriş, sadece modern Türk edebiyatını değil aynı zamanda klasik Türk edebiyatını da derinden etkilemiş ve klasik Türk edebiyatını yorumlamadaki temel ölçütlerden biri hâline gelmiştir. Bundan dolayı Tanpınar'ın özellikle bu girişi hakkında olmak üzere onun klasik edebiyata yaklaşımını değerlendiren kimi çalışmalar da yapılmıştır. Söz konusu çalışmalar hem klasik edebiyat uzmanları hem de modern edebiyat uzmanları tarafından kaleme alınmıştır. Bu çalışmaları bir arada değerlendirdiğimizde Tanpınar'ın klasik şiire yaklaşımı büyük oranda ortaya çıkacaktır. Bununla birlikte söz konusu görüşlerin bütüncül ve eleştirel bir gözle yeniden ifade edilmesine ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu makale Tanpınar'ın klasik edebiyata dair görüşlerini bütüncül bir şekilde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bunun için a) Tanpınar'ın klasik edebiyata dair makale, konuşma ve röportajlarındaki değerlendirmelerini, b) *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin girişindeki görüşlerini, c) *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nden sonra klasik edebiyata dair yazdıklarını ve d) akademisyen ve araştırmacıların Tanpınar'ın bu değerlendirmelerine dair tenkit ve değerlendirmelerini ele almayı amaçlıyorum. Değerlendirme ve sonuç bölümündeyse Tanpınar'ın yazılarını ve ona yöneltilen tenkitleri de hesaba

katarak Tanpınar'ın yaklaşımını toplu bir şekilde değerlendirmeye çalışacağım. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili yazılar kaleme aldığı 1923-1959 yılları arasındaki dönemde klasik şiire yönelik belirlenmiş menfi bir yaklaşım söz konusu olmasına rağmen onun bilinçli, peşin bir menfi bakışa sahip olmadığını, klasik şiire karşı "kendince" hakkaniyetli bir yaklaşım sergilediğini ve klasik şiire saygı duyduğunu iddia edeceğim.

I. Tanpınar'ın Klasik Edebiyata Dair İlk Değerlendirmeleri

Ahmet Hamdi Tanpınar her ne kadar doğrudan klasik edebiyat uzmanı olmasa da klasik edebiyata dair çok önemli saptamalarda bulunmuştur. Onun klasik edebiyatla ilgili ilk yazıları tarihsel olarak klasik edebiyatın "eski" addedilmek istendiği ve Tanzimat döneminden beri işlene gelen olumsuz yargıların etkisini iyice göstermeye başladığı bir döneme tekabül etmektedir. Nitekim Tanpınar'ın klasik edebiyatı adlandırırken "eski" sıfatını bu kadar kolay kullanması, dönemin menfi bakış açısının bir yansıması gibidir. 1930'lu yıllarda yeni kurulmuş cumhuriyetin de etkisi ve isteğiyle eskiye ait görülen Osmanlı şiirine yönelik menfi bakış açısı, Tanzimat'tan tevarüs edilmiş ve müsteşriklerin görüşleriyle de birleşmiştir. Bu şartlarda klasik şiire hakkaniyetli yaklaşmak bile güçleşmiştir. Dolayısıyla Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili hakkaniyet arayışı, klasiğe saygı addedilebilir. Fakat bu saygı, ileride tartışacağım gibi, mükemmellik vasfını kazanmış bir ölüye duyulan saygıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik şiirle ilgili yazdıklarını tarih sırasına göre ele alıp değerlendirmek onun klasik şiirle ilgili yorumlarının oluşum sürecini izlememizi kolaylaştıracaktır.[1]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik şairler arasından en fazla önemsediği kişi Yunus Emre'dir. Muhtemelen bir radyo konuşması olup tarihini bilemediğimiz bir yazısında şunları ifade etmektedir: "O daima tek başınadır. Eğer muhakkak bir kalabalığa katılacaksa, bu kalabalık şüphesiz kendisinden sonra gelenler, yaptığı işi devam ettirenlerdir."[2] *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin girişinde Yunus'a geri dönecek olan Tanpınar'ın Yunus'a dair yorumlarının kaynaklarını yazılarından anlamak şimdilik zor görünmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik şiirle yazı düzeyindeki ilk önemli teması, Yunus'a dair tarihsiz ve şimdilik bağlamsız bu dikkatten sonra mezuniyet tezi dolayısıyla olmuştur. 1923 senesinde darülfünunda mezuniyet tezi olarak Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'i hakkında bir inceleme hazırlayan Tanpınar, Şeyhî'nin hayatına değinirken onun Ahmedî'yle dostluğundan bahisle Ah-

1 Tanpınar'ın yazılarına ve onun hakkında yazılanlara ulaşmada www.tanpinarmerkezi.com adlı siteden de faydalandım. Bu faydalı siteyi hazırlayanlara teşekkür ederim.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler, Mektuplar, Röportajlar*, haz., Erol Gökşen, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 134.

medî'nin de Nizâmî'den *İskendernâme*'yi aynı zamanlarda tercüme etmesinin dikkate değer olduğunu belirtir. Ona göre İran edebiyatının klasik Türk şiiri üzerindeki etkisi bu dönemde yaygınlaşmaktadır.[3] Anlaşılan Tanpınar, bu ilk gözlemine hep sadık kalacaktır. Nitekim Tanpınar bu görüşünü yineleyecek fakat neden İran edebiyatının bu dönemde etkisinin arttığını izah etmeyecektir.[4] Ona göre bu dönemde İran edebiyatının şaheserlerini Türkçeye tercüme etmek şairler için tabii idi.[5] Tanpınar'ın tercüme konusundaki görüşü bugün eldeki eserlerce de desteklenmektedir fakat tesirin Şeyhî ile yaygınlaşmaya başladığı tezi kanaatimce tartışmalıdır; zira ondan önce 14. yüzyılda İran edebiyatından çevrilmiş *Mantıku't-Tayr, Süheyl ü Nev-bahâr*, *Yûsuf u Züleyhâ* gibi birçok eser mevcuttur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sonraki yazılarında bir üslup özelliğine dönüşecek olan modern batılı kavramları ve plastik sanatların terimlerini eleştiride kullanması keyfiyeti, bu eserde ilk defa karşımıza çıkmaktadır. Tanpınar, *Hüsrev ü Şîrîn*'i konu itibariyle romantik, anlatım üslubu açısından romanesk, beyitlerin plastik kudreti açısından parnasyen[6] addetmektedir.[7]

Klasik edebiyatla ilgili ikinci yazısı bir kitap değerlendirmesidir.[8] Tanpınar, bu yazısında Ali Nihat Tarlan'ın ilk cildini 1932'de ikinci cildini 1934'te yayımladığı *Şeyhî Divanı'nı Tetkik* adlı çalışmasını değerlendirmektedir. Ona göre Şeyhî, klasik edebiyatın kurucu isimlerinden biridir çünkü o bu şiirin hudutlarını ve dilini kuran kişidir. Tanpınar, kitabın yeni bir bakış açısı getirdiğini, edebiyatımıza ilk defa bu şekilde yaklaşıldığını belirtmektedir. Ona göre Tarlan, klasik şiirin başlangıç noktasındaki bir şairi ele alarak klasik şiirin mahiyet ve hususiyetini anlatmış olmaktadır. Tanpınar'a göre bu devir klasik şiirin kurulduğu dönem, Şeyhî de bu sistemi kuran kişidir. Bu konuda belki Nesimî ona eşlik etmiştir denebilir.[9] Tanpınar'a göre Ali Nihat Tarlan, geleneğin başlatıcısı olan bir şahsın eserini ele almakla oldukça isabetli bir karar vermiştir. Bu şiirde anane hâline gelecek "düşünme, duyma, anlama ve benzetme" sisteminin kurucusu olan "Şeyhî'nin felsefesi ve

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hüsrev ü Şirin*, Darülfünun Mezuniyet Tezi, 1923. haz., Mustafa Koç ve Şaban Özdemir, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 17.

4 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazılarında sebebi açıklanmamış birçok yargı ve iddia bulunmaktadır. Neredeyse onun üslup özelliği addedilebilecek bu hususun nedenleri bu makalenin sınırlarını aşmaktadır.

5 Tanpınar, *Hüsrev ü Şirin*, s. 18.

6 Bu ve benzeri tespit ve iddiaların tenkidi bu makalenin konusu değildir.

7 *A.g.e.*, s. 87.

8 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şeyhî Divanını Tedkik", *Açıkgöz*, S. 82, Temmuz 1936; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. Baskı, 1995.

9 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 508.

hayat telâkkisi kısımlarından sonra kitabın asıl tahlilî kısmı, Şeyhî'nin sanatı kısmı"na yer verilmesi kitabın orijinal katkısıdır ona göre.[10] Tanpınar, daha önce de ifade ettiği bu görüşlerinin -bu devrin kuruluş devri olduğu ve Şeyhî'nin kurucu şair olduğu- dayanaklarını açıklamamıştır.[11]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir diğer yazısı Nâilî hakkında olup 1937 yılında kaleme alınmıştır.[12] Tanpınar, daha sonra tekrar edeceği bir fikrini ilk defa bu yazıda dile getirmiştir. "Eski şiiri beşerî olmamakla ittiham ederler. Şüphesiz ki, bu ittiham çok defa haklıdır. Fakat onun vakit vakit eriştiği güzellik kuvvetiyle beşerileştiğini unutmamak lazımdır."[13] Tanzimat edebiyatçıları ve müsteşrikler tarafından öne sürülen ve silikleşmiş olmakla beraber günümüze kadar etkisi devam eden bir görüşe göre klasik şiirde insan ve sosyal hayat kendine yer bulamamıştır. Tanpınar, bu görüşe kısmen hak vermekle beraber klasik edebiyat estetiğinin hem buna engel hem de buna cevap olduğunu düşünmektedir. Çünkü ona göre güzellik ve estetik bizatihi beşeridir. Dolayısıyla güzelliğin ve estetiğin mükemmel örneklerini sunmuş bir edebiyatı beşerî olmamakla itham etmek haksızlıktır. Tanpınar bu fikrini ileride geliştirerek tekrar edecektir.

Tanpınar'ın klasik şiire dair derli toplu ilk yazısı 1938'de yayımlanacaktır.[14] Bu yazıda 1937'deki kimi fikirlerin devamı niteliğindeki düşüncelere rastlarız. "Eski şiirimizi çok defa beşerî olmamakla itham ederler. Sanki, insan cinsi bir tek imiş gibi. Hâlbuki, insanoğlunun elinden çıkan her şey beşerîdir."[15] Buradaki ilk cümlenin daha önceki yazıda yer alan cümlenin tekrarı olduğu ilk anda göze çarpar. Bununla birlikte fikrin biraz geliştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ona göre insanoğlunun elinden çıkan her şey beşerî hatta ferdîdir, buna estetik ve güzellik de dâhildir. Söz konusu ithama onun verdiği kesin cevap şu cümlede ifadesini bulmaktadır: "Her güzel şey gibi eski şiirimiz de evvelâ güzel olduğu için insanidir. Çünkü güzellik insana ait şeylerin başında gelir."[16] Buradan hareketle Tanpınar, ısrarla üzerinde durduğu başka bir meseleye değinecektir: ferdîlik. Sanat eserleri öncelikle ferdî yönleri, aykırı taraflarıyla dikkat çekip beğenilirler fakat zamanla onların

10 *A.g.e.*, s. 507.

11 Tanpınar'ın tetkik geleneğine dair gözlem ve dikkatleri çok önemli olmasına rağmen klasik Türk edebiyatı çalışanları tetkik geleneğini sürdürmemiş; bir şairi felsefesi, sanat telakkisi ve sanatı açısından ele al(a)mamışlardır.

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Mısralar Arasında 17. Asır Şairlerinden Nâilî'nin Bir Günü", *Türk İllüstrasyonu (L'illustration de Turquie)*, S. 64, Temmuz 1937, s. 9–10.

13 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler, Mektuplar, Röportajlar,* s. 27-28.

14 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Eski Şiirimize Dair", *Bugün*, S. 3, Ekim 1938.

15 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler, Mektuplar, Röportajlar,* s. 33.

16 *A.g.e.*, s. 34.

ayırıcı hususları yerine ortaklıkları, döneminin diğer eserlerine benzeyen, birleştirici tarafları öne çıkar.[17] Sanat eserlerinin bizzat kendilerini ele almak ve onların sanat veya edebiyat tarihindeki yerlerini tayin etmek arasındaki değerlendirme kıstaslarının farklılığına yapılan bu vurguda klasik şiirde sanatçının ferdîlik ve müştereklik arasında gitgeller yaşadığı dile getirilir.

1939 yılında Tanzimat Fermanı'nın 100. yılı vesilesiyle İstanbul Üniversitesi'nde kurulan Yeni Türk Edebiyatı kürsüsüne profesör olarak atanan Tanpınar'ın konuyla ilgili herhangi bir kitabı bulunmamaktaydı. Dolayısıyla "kitapsız profesör" suçlamasına maruz kalmış olan Tanpınar'dan bir edebiyat tarihi yazması istenmiştir. Bundan dolayı söz konusu tarihten sonraki yazılarını aynı zamanda yazacağı edebiyat tarihine hazırlık olarak okumak da mümkündür.

"Eski Şiir"[18] onun kimi düşüncelerini ilk defa dile getirdiği küçük fakat yoğun bir yazıdır. Ona göre klasik şiir hayattan uzak olup bir tecrit ve hüner işidir. "Çünkü eski şiirimiz, hayatı nehyeden bir şiirdir. O en yüksek mânâsında bir tecrit işidir."[19] Klasik şiir, mücerret bir şiir olup somut hayatla uğraşmayı reddeder ona göre. Tanpınar, klasik Türk şiirini klasik ve modern Batı şiiriyle mukayese içinde anlamaya çalışır çünkü onun mikyası Batı şiiridir. Nitekim "Eski şiirimizde garp şiirinde olduğu gibi hayatla sıkı bir münasebet olmadığından içinde şiirin mucizesi gülmeyen eserler, büsbütün boş, sadece bir belâgat ve hüner oyunu gibi kalıyorlar,"[20] diye yazacaktır. Ona göre sanat hayatla sıkı bir münasebet içinde olmalıdır fakat klasik şiirimiz mücerret olanın peşine düştüğünden somut hayatı yok sayar.

Tanpınar, meseleyi böyle ele almasına rağmen klasik şiire hakkaniyetle yaklaşmaya çalışır. Nitekim daha önce beşerilik ve ferdilik meselesindeki tavrını bir adım daha ileri taşıyıp bu yazıda beşerî estetik olarak adlandırabileceğimiz bir merhaleye kadar vardırır. Daha önce Namık Kemal ve arkadaşları için yazdıklarını burada "Eski şiiri behemehâl itham etmek isteyenler bu güzellikleri değil, sadece bu terkibin içine giren kelimeleri ve onların yabancılığını görüyorlar."[21] diyerek tekrar eden Tanpınar, klasik şiirdeki güzelliğe şöyle değinir: "Fakat onlarda sadece insanlığa has bir meziyet olan güzelliğin elde edilmiş olmasından gelen bir beşerî vardır ki, sanatta asıl istenen de odur."[22] Mücerret olanın, hayattan soyutlananın, güzelliğin

17 *A.g.e.*, s. 32.

18 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Eski Şiir", *Oluş*, S. 18, Nisan 1939, s. 278.

19 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 177.

20 *A.g.e.*, s. 177.

21 *A.g.e.*, s. 178.

22 *A.g.y.*

bir nevi beşerî estetik olduğu fikri gelişmeye devam etmekte ve üçüncü kez dillendirilmektedir. Ona göre klasik şiire yön veren beşerî estetik, bizzat insanla ilgilidir.

1940'lar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik edebiyat hakkında en çok yazdığı yıllardır. Tanpınar, bu yıllarda 1949'da neşredeceği *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ne hazırlık mahiyetinde yazılar kaleme almaya devam etmektedir.

Bunlardan ilki "Eski Şâirleri Okurken"[23] adıyla kaleme alınmıştır. Tanpınar bu yazısında âdeta klasik edebiyata karşı o güne kadarki menfi bakışından dolayı nedamet getirmektedir. Bu pişmanlık, onu klasik şiiri lâyıkıyla anlama ve ona karşı hakkaniyetli bir tavır sergileme cehdine götürecektir. "Bir zaman ben de onu kâh yaşa ve kâh etrafımdaki esen havaya uyarak ihmâl etmiştim" dedikten sonra eski şiiri sevdiğini fakat eski şiiri sevenlerin çoğu ile anlaşamadığını dile getirmektedir.[24] Bununla birlikte Tanpınar'ın bu konuda ikircikli bir yaklaşıma sahip olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonra ifade edeceği gibi, klasik şiiri kendisinin inşa ettiği hayalî bir şark içinde anlamayı tercih edecektir.

Klasik şiiri tavsif etmeye ve anlamaya çalışan Tanpınar'a göre "Eski şiirde mevzu şekilden ibarettir; her şeyi o tahdit eder. Kafiye, vezin, örnek olarak dışarıdan alınan eser veyahut ses…"[25] Şekil, biçim her zaman içerikten önce gelir. Öyle ki Ahmet Hamdi Tanpınar, şeklin konuyu belirlemesinden de öte, şekilden bağımsız bir konu olmadığı görüşündedir. O, ele aldığı Nef'î'nin kasidelerini de bu minvalde değerlendirir. Ona göre Nef'î'nin kasidelerinin tek bir konusu vardır: kafiye. Öyle ki kasidelerde bütün tahayyülü kafiye belirlemektedir. Klasik şiir değerlendirmelerinde şekle çok fazla önem veren Tanpınar, özellikle kaside üzerinde fazlaca durmaktadır. Oysa klasik şiiri belirleyen gazel veya konu odaklı yazılan türlere neredeyse hiç yer vermemektedir. Sonuç olarak Tanpınar'ın yazdıklarının kendi eleştirisiyle malul olduğu görülmektedir: şekle fazla riayet etmek.

Şekilsel özelliklere hayal dünyası eşlik edecektir. Ona göre kafiyenin ve şeklin kurallarını belirlediği bu oyuna bilinçli bir şekilde daraltılmış bir imaj sistemi eşlik etmektedir. "Ve sanki mahsustan oyunun şartlarını güçleştirmek, zaferi en pahalıya satmak için daraltılmış bir imaj âlemi…"[26] Böylece şairler, belirlenmiş ve daraltılmış imaj sistemi ile kafiye ve şekil tahdidi içinde ferdîlik kazanmaya çalışırlar. Sonuç olarak "Bu cinsten bir sanat anlayı-

23 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Eski Şâirleri Okurken", *Tasvir-i Efkâr*, S. 4795, Ağustos 1941.

24 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 179.

25 *A.g.e.*, s. 180.

26 *A.g.y.*

şında hâkim olan esas, söylenilen şey değil, söyleyiş tarzıdır. Onun içindir ki, eski şâirler şiir yazmazlar, söylerlerdi."[27] Ona göre klasik şiir şekilci, dar bir imaj sistemine sahip olduğuna göre söylenebilecekler de sınırlıdır. Böyle bir durumda esas olan söylenen değil söyleme biçimidir. Tanpınar'a göre klasik şiirin biçim, kafiye, redif ve vezne bu kadar önem vermesinin nedeni tam da budur. Görüldüğü gibi bu küçük yazıda Tanpınar, klasik edebiyata dair temel yaklaşımlarının bir kısmını geliştirmiş, bir kısmını da ilk defa olmak üzere dillendirmiştir.

1940'ların başında yazdığı sonraki iki yazısı Evliya Çelebi hakkındadır. Bu yazılar da büyük ihtimalle yazılacak edebiyat tarihinin nesir kısmını ikmal için bir hazırlıktır. Tanpınar'a göre Evliya Çelebi'nin nesri oldukça önemli olup dönemin bakış açısını yansıtmaktadır. İlk yazısında[28] onun genel özelliklerine değinmektedir. "Onun gözü ve muhayyilesi bir fertten ziyade, bir mâşerin gözü ve muhayyilesidir… O halkın gözüyle görür, onun muhayyilesi ile düşünür, onun sinizmiyle kabul veya inkâr eder ve onun derin imaniyle yaşar."[29] Burada muhayyile ve mâşer kelimeleri özellikle dikkat çekici olup üzerinde durulmayı hak etmektedir. Bu iki kelime, bir yandan Evliya Çelebi'nin üslubu ve gözlemciliği hakkındaki müspet bir yargıyken öte yandan alegorik bir yorum olup onun aslında içinde bulunduğu imparatorluğu temsil ettiğini iddia etmektedir. Tanpınar, bu iddiasını konuyla ilgili bir sonraki yazısında[30] açıkça dile getirmektedir. Ona göre hem Evliya Çelebi hem de onun devri dâsitânîdir. Çünkü bu dönemde Osmanlı, "düşman âlem" ile arasındaki güç dengesi bozulmaya başladığından onunla mücadele edebilmek için insanüstü bir çaba sarf etmektedir.[31] Tanpınar'a göre on yedinci yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı karşısında gerilemeye başladığı ve zaferle çıkması imkânsız bir müsabakaya giriştiği yüzyıldır. Bu yönüyle Evliya'nın eseri de on yedinci yüzyıl Türkiye'sinin çabası da dâsitânî yani kahramancadır. Tanpınar'ın on yedinci yüzyılla ilgili ortaya koyduğu manzaranın güncel akademik çalışmalarla değişmiş olduğunu burada hatırlatmakta fayda vardır.[32] Bu yüzyılda İmparatorluk'ta ciddi bir dönüşümün başladığı da göz ardı edilmemelidir.[33] Çünkü Osmanlı toplumu Tanpınar'ın buradaki

27 *A.g.y.*

28 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Evliya Çelebi", *Cumhuriyet*, S. 6395, Haziran 1942.

29 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 162.

30 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Evliya Çelebi ve İmparatorluk", *Cumhuriyet*, S. 6416, Haziran 1942.

31 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 164.

32 Günhan Börekçi, "İnkırâzın Eşiğinde Bir Hanedan: III. Mehmed, I. Ahmed, I. Mustafa ve 17. Yüzyıl Osmanlı Siyasî Krizi." *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi,* 26, 2009, s. 45–96.

33 Berat Açıl, "The Poet 'Azmizade Haleti and the Transformation of Ottoman Literatu-

ve başka yerlerdeki iddiasının aksine tabii olarak kendi içinde dönüşümler, farklılaşmalar yaşamıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar şiir ve medeniyet yorumlamalarında mukayeseli bir yöntem izler. Klasik şiiri modern Fransız şiiriyle mukayese ettiği gibi onu modern Türk şiiriyle de karşılaştırır. Bu da onun dizge içi ve dizge dışı mukayeseler yaparak klasik şiirin yapısını anlamaya çalıştığını gösterir. Bunun bir örneği, Bâkî ve Yahya Kemal'in sonbahar hakkında yazdıkları birer şiiri mukayese ettiği yazısıdır.[34] Bu yazıda daha sonra tekrar edeceği iki önemli görüşünü ilk defa dile getirmektedir. Bunların ilki klasik şiirde sadece tek bir mevsimin var olduğudur. Ona göre bu mevsim bahardır. Mesnevi ve kaside nesiplerini bir kenara bırakarak bu şiirde itibarî bir bahar mevsiminin yaşandığını iddia eder. Şairlerimizin bu mevsimi tabiattaki hâliyle değil de muayyen bir estetiğin gereklerine göre söylediklerini iddia eder.[35] Bu yorum Tanpınar'ın iki farklı bakış açısının birbiriyle çeliştiği yerlerden biridir. Bir yandan şiirin muayyen bir estetiğe ve tecride dayandığını iddia ederek tabiatın itibarî olduğunu dile getirmekte öte yandan özellikle Nedim gibi şairleri ele alırken onun temel özelliğinin tabiatın keşfi olduğunu iddia etmektedir. Zaten klasik şiirde somut tabiatın keşfi daha erkene tarihlenmektedir. Tabiatın keşfi ne zamana denk gelirse gelsin bu, bir değişim anlamına gelmektedir fakat Tanpınar bu şiirde ve genel olarak Şark'ta değişim olmadığı görüşündedir. Dolayısıyla Tanpınar'ın şiir eleştirisinde kimi tutarsızlıklar görüldüğünü kaydetmekte fayda var.

Bu yazıda öne sürülen ikinci görüş ise biraz daha kapalıdır. "Bütün Ortaçağ sanatları gibi, eski şiirimiz de eşyaya safdilce bakmağı sever ve tercih ederdi. Hattâ doğrusu istenirse, bu çok ustalıklı bilgiç safdillik, onlarca sanatın en mühim taraflarından biriydi."[36] Oldukça muğlak bir şekilde ifade edilen bu görüş sonraki yazılarda geliştirilip daha açık hâle getirilmeye çalışılacak fakat kapalı kalmaya devam edecektir. Tanpınar, klasik şiiri Orta Çağ sanatlarıyla ve daha sonra göreceğimiz gibi Avrupa saray aşkı (*amour courtois*) ile birlikte anlamayı tercih eder ve onların hepsinin aynı ilkeye dayandığını düşünür. Her ne kadar muğlak bir şekilde dile getirilmiş olsa da burada "çok ustalıklı bilgiç safdillik"ten kasıt, bilinçli bir tercihin sonucu olan alegorik anlatım olmalıdır çünkü Tanpınar, bu sanatların alegorik olduğunu söyleyecektir. Alegorilerde de eşyaya, tabiata ve insana imaj sisteminin yüklediği

re in the Seventeenth Century", *The Empires of the Near East and India: Sources Studies of the Safavid, Ottoman, and Mughal Literate Communities*, New York: Columbia University Press, 2019, s. 428–49.

34 Ahmet Hamdi Tanpınar, "İki Sonbahar Şiiri", *Cumhuriyet*, S. 6543, Kasım 1942.

35 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 182.

36 *A.g.e.*, s. 183.

rollerin dışına çıkmayan bir bakış açısıyla yaklaşılır. Bu bakış açısında, her bir unsurun değişmez kimi özellikleri olduğundan onlar sadece söz konusu özellikleriyle, onlara uygun biçimde hareket ederler. Sanki başka bir özellikleri yokmuş gibidir. Aslında şairler nesnelerin diğer özelliklerinin farkındadırlar fakat Tanpınar'ın deyimiyle "istiare yoluyla (*allegoriquement*)" yani alegorik bir şekilde eşyaya bakmayı tercih ederler çünkü estetiğe uygun olan budur. Bu tavır da bilinçli bir safdillik olarak tanımlanabilir; Tanpınar'ın safdillik dediği bu olsa gerek.

Tanpınar, klasik şiire çoğunlukla modern Fransız sanatçılarının penceresinden ve onların kavramlarıyla bakar. Her ne kadar Tanpınar, hakkaniyetli bir tavır benimsemeye çalışsa da bu, onun klasik edebiyata yaklaşımındaki farkında olmadığı sorunlu yanlardan biridir. Örneğin bu yazıda Bâkî'nin "Her yâneden ayağına altun akup gelür" mısraının ne kadar iyi bir şiirselliğe sahip olduğunu dile getirmek için bu mısraı Mallarmé'nin görmüş olmasını isterdim diye yazacaktır.[37] Bâkî'yi Mallarmé'ye onaylatarak kabul etmek ister gibidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik şiirde dikkat çekici bulduğu, sanatını önemsediği ve klasik şiirde bir dönüm noktası olduğunu düşündüğü isimlerden bir diğeri Nedim olup onun hakkında müstakil bir yazı yazmıştır.[38] Nedim'in bir yandan gelenekten beslendiğini düşünür, öte yandan yenilikçi izler bulur onun sanatında. Çünkü Nedim "[a]lelade pitoreskle kalmayarak, yüksek resme erişmiş" ve "lirizmine o zamana kadar tatmadığımız hususiyetler katmış ve zaman zaman olsa da hayat ve tabiat karşısında eski sanatlarımıza has olan o çok bilgili ve hesaplı safderunluktan sıyrılmanın yolunu bulmuştur."[39] Yukarıda bahsi geçen safdillik burada bir eleştiri konusu hâline gelmiş, safderunluktan sıyrılmak klasik sanat anlayışından modern sanat anlayışına geçişin bir tezahürü olarak sunulmuştur. Tanpınar'a göre Nedim, tabiatı muayyen, estetik bir açıdan görmek yerine -daha sonra değineceği- üç boyutlu tabiata geçmeyi başarmıştır. Bu da onu pitoreskten kurtarıp yüksek resme ulaştırmıştır, elbette yüksek resimden kasıt batı resmidir. Tanpınar'ın lügatinde Şark veya klasik şiir pitoreskle Garp ise resimle beraber düşünülür, bunun tezahürleri başka yazılarında da ortaya çıkacaktır.

> Nedim'de ise birden geniş tabiata bir pencere açılmış gibi, kısa bir an için dahi olsa, yer yer büyük resmin hususiyetini veren şeylere; mesafeye, genişlik hissine, üç buut vehmine çıkarız. Onun bahsettiği güzeller, bir derinlik ortasında ve bir zemin üzerinde, güneş ışığında kımıldanırlar. Gölgenin yerini, gölgesini

37 *A.g.e.*, s. 184.

38 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Nedim'e Dair Bazı Düşünceler", *Ülkü*, S. 53, 1943, s. 2–4.

39 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler, Mektuplar, Röportajlar*, s. 35-36.

> beraberinde taşıyan mahluk alır.[40]

Tanpınar'a göre klasik şiir tabiatı, on sekizinci yüzyılda, Nedim'le keşfetmiş olup tabiatı üç boyut vehmini verecek şekilde yani yüksek resim özellikleriyle kullanmıştır. Bu kullanım, tabii olarak, güzelin tavsifine de yansımış ve Tanpınar'ın güçlü ifadesiyle "Gölgenin yerini, gölgesini beraberinde taşıyan" sevgili almıştır. Böylelikle Tanpınar'a göre klasik şiirde ilk defa olmak üzere üç boyutlu tabiat içinde kanlı canlı sevgili kendine yer bulmuştur. Bu da "kısa bir an için dahi olsa" yüksek resme ulaşmayı mümkün kılmıştır. Tanpınar'ın kullandığı temkinli dil, lâyık görememe dili de denebilir, burada da kendini açığa çıkarır. Nedim safdillikten ancak zaman zaman kurtulabilmiş, yüksek resme ise kısa bir an için ulaşabilmiştir. Tanpınar, Garp şairlerine has olan bu payeleri klasik şairlere kolay kolay bahşedemiyor gibidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1949'da kaleme aldığı bir yazıda[41] klasik edebiyatla ilgili görüşlerini icmalen şöyle dile getirmiştir:

> Gerek dış âlem ve eşya ile temasta ve gerek insan ruhunu tefsir ve izahta hep kendi kendisi olarak kalmak, bütün yaşayan şeylerin ihtiyacı olan değişikliği sadece kendi muhitinde ve hiçbir haricî tesirle zenginleşmeyen kendi unsur ve ananesinde aramak zarureti, bütün İslâm sanatlarında ve tefekküründe olduğu gibi şiir ve fikir hayatımızı da bir nevi kan azlığına ve modaların soysuzlaşmasına götürmüştü.[42]

Ona göre klasik şiirin tabiat, eşya ve insan ruhu algısı hep aynı kalmıştır. Değişikliği kendi içinde, geleneğinde aramış, dışarıya kapalı kalmıştır. Bu da klasik şiirde organik bir değişimin önüne geçmiş, klasik şiir zamanın farklılaşmasına ayak uyduramamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik şiirle ilgili en fazla sorgulanması gereken, genellemeci yorumlarının başında gelen bu yargısı kendi yazdıklarıyla da çelişmektedir. Sanki klasik şiirin mücerret bir estetiğe dayanması fikri onu fazlaca meşgul etmiş, soyut bir estetiğin bu şiirin hayattan kopuk ve tabiatı görmezden gelmesi gerektiği sonucuna varmasına neden olmuş gibidir. Oysa kendisinin Nedim, Fuzulî, Bâkî gibi şairler hakkındaki yargıları, onun bu bakış açısını olumsuzlamaktadır. Söz konusu yazılar farklı tarih ve bağlamlarda yazıldığından, aralarındaki tenakuzlar anlaşılmamış gibidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın konumuz açısından en önemli eseri olan *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* 1949'da ilk defa basılmıştır. Bu eserin önsözü[43]

40 *A.g.e.*, s. 36.

41 Ahmet Hamdi Tanpınar, "On Dokuzuncu Asrın İlk Yarısında Türk Şiiri", *Şadırvan*, S. 9, Mayıs 1949.

42 *A.g.e.*, s. 112-113.

43 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Ön Söz", *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, I–IV,

ikinci baskıda geliştirilecektir. Bu önsözde on dokuzuncu asrın bir medeniyet dairesinden öbürüne geçildiği bir intikal devri olduğu[44] ve 1818'den beri iki büyük zihniyetin çarpıştığı[45] ilk defa dillendirilmiştir.

Tanpınar, bu baskıda klasik edebiyatla ilgili geniş açıklamalar yapmaktan kaçınmıştır. Bunun sebebini de 1949 yılındaki ilk baskının önsözünde dile getirmiştir. Önceki dönemi açıklamak üzere bir giriş yapmaktan sakındığını yazan Tanpınar'a göre "Sadece birtakım umumi fikirleri ihtiva etmesi zaruri olan böyle bir mukaddime, mahiyeti itibarıyla daima tehlikeli hükümleri ihtiva edebileceği gibi, yakından ve bir amatör gibi haz alınarak elde edilmesi lazım gelen bir bilgiyi formüller silsilesi hâline getireceği için de zararlıydı."[46] Buna rağmen Tanpınar kitabın ikinci baskısında bu kararından vazgeçmiş; onun klasik edebiyatla ilgili daha önce ve iki baskı arasında yazdıkları ve okudukları ayrıntılı bir giriş yazısına dönüşmüştür.

II. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin Girişi

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili en derli toplu görüşleri şüphesiz *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ikinci baskısının girişinde dile getirilmiştir. Tanpınar 1956 yılında yayımlanan bu baskıda zaman içinde geliştirmeye, dakikleştirmeye çalıştığı görüşlerini bir medeniyet okumasıyla beraber bir iddia hâlinde ifade etmiştir.

Ona göre klasik Türk edebiyatı 14. yüzyılın sonuna kadar dinî ve zühdî-tasavvufî bir edebiyatken XV. yüzyılda saray şiiri ve lirik şiire dönüşmüştür. Bu yeni bir zevk iklimine geçiş anlamına gelmektedir. Bu geçiş İran şiirinin etkisinde Nesimî ve Şeyhî ile başlamış olup dilde gizli bir mücadelenin başlangıcına da işaret etmektedir.[47] Klasik Türk edebiyatının oluşumunu ortaya koymaya çalışan Tanpınar, her ne kadar açıkça söylemese de Arap edebiyatındaki zühd hareketinden Fars edebiyatındaki tasavvufa geçişin klasik edebiyatın kökeni olduğunu, bunun da Avrupa'daki saray edebiyatıyla benzerlikler taşıdığını düşünmektedir. Ona göre Türk edebiyatı da on dördüncü yüzyıldan on beşinci yüzyıla geçişte bu klasik edebiyat iklimine geçmiştir. Nitekim Yûnus ile Nesimî ve Şeyhî'yi mukayese ettiğimizde dille beraber sistemin de dönüştüğü anlaşılacaktır. Bu da Yunus ve Şeyhî ile temsil edilen dildeki ikiliğe sebep olmuştur.

İstanbul: Üçler Basımevi, 1949.

44 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler, Mektuplar, Röportajlar*, s. 114.

45 *A.g.e.*, s. 115.

46 *A.g.e.*, s. 118.

47 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyat Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997, s. 2.

Tanpınar'a göre klasik şiirin asıl inkişaf devri İstanbul lehçesinin teşekkülüyle başlar. Necatî ve Bâkî gibi şairlerin büyüklüğü yukarıda bahsi geçen dildeki ikilikten şehirli Türkçesinin zevkini çıkarılabilmesinde yatar. Burası ona göre klasik şiirin paradoksal tarafıdır. Klasik edebiyat bir yandan kelimeci denecek kadar kelimeye önem verir, öte yandan hakikî dil zevkine bir türlü varamaz.[48] Bunun sebebi, klasik şairlerin dil konusundaki farkındalıklarının yetersiz oluşudur. Tanpınar'ın bu konudaki temellendirmesi teorik olarak güçlü olmakla beraber pratik yönünün aynı oranda güçlü olduğu söylenemez. Ona göre medrese kültürüyle yetişmiş klasik şairler burada okutulan belagat kitaplarını okuyorlar, oradaki meseleleri ve kaideleri Türkçeye tatbik ediyorlardı fakat bu mesele ve kaideleri Türkçeye mal etmeyi düşünmüyorlardı. Türkçe adeta Arapça ve Farsça belagatinin tatbik sahası olmuştu.[49] Belagatin temellük edilememiş olması, Türkçe bir belagat geleneğinin oluşturulamamış olması eleştirisinde haklı olan Tanpınar, şairler eliyle yüzyıllar boyunca işlenen Türkçenin gelişimini, eriştiği izah kudretini gözden kaçırır gibidir.

Tanpınar'a göre klasik şairler dile yeterince millî bir hassasiyetle yaklaşmamışlardır. Onlar medresede belagat meselelerini daha çok Arapça metinlerden ve örneklerden hareketle okuyorlardı fakat bunu Türkçeye tatbik edecek milli bir bilince sahip değillerdi. Bu bilinç, milli düşüncenin inkişaf ettiği on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkacak ve o zaman yazılmış belagat/retorik eserlerinde Türkçe belagat bir mefkure olarak doğacaktır. Tanpınar'a göre bu edebiyatta muhayyel olarak kalan, somutlaşmayan hususlardan biri de coğrafyadır. Çin'den başlamak üzere bu edebiyatta bahsi geçen coğrafyalar gerçek birer mekân olarak değil, hayalî birer coğrafya olarak kullanılmaktadır.[50]

Ahmet Hamdi Tanpınar en çok bu edebiyatın hayal dünyası üzerinde durur. Ona göre bu hayal dünyası Tanzimat'tan beri tartışılmaktadır. Bu hayal dünyası ona göre birdenbire şiirimize girip (XV. yüzyıl kastediliyor olsa gerek) bir zevk değişikliğine sebep olmuştur. Bu hayal dünyasının "daha dikkate değer tarafı mücerret dille muayyen bir güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesi, hattâ muayyen bir aşk tarzını bize vermesidir."[51] Tanpınar bu eleştirisinde müsteşriklerin katkısını göz ardı etmiş gibi görünmektedir. Ona göre bu hayal dünyası, soyut bir dil kullanarak belirli bir güzeli belirli bir şekilde övmekte ve belirli bir aşk tarzını ortaya koymaktadır. Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili en meşhur görüşünün (saray istiaresi) methali sayıla-

48 *A.g.e.*, s. 3.

49 *A.g.e.*, s. 4.

50 *A.g.e.*, s. 4-5.

51 *A.g.e.*, s. 5.

bilecek bu sözler onu bu aşk anlayışının sebeplerini aramaya götürür.

Ona göre dinî ve tasavvufî olan eserleri dışarıda tutarsak bütün klasik edebiyatı bir saray istiaresi şeklinde görmek mümkündür. Bu hayal ve semboller, bunların ürettiği aşk tarzının "şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar, içtimaî nizamla da alâkalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez."[52] Dolayısıyla Tanpınar, bu estetik ve aşk anlayışının hayat şartları ve toplum yapısıyla ilgili olduğunu teslim eder. Klasik edebiyattaki aşk anlayışını belirleyen estetiği anlatmak için Tanpınar'ın çok yerinde bir şekilde kullandığı saray istiaresi kavramsallaştırması, onun estetik bakış açısının bir tezahürü olmakla beraber hayat şartları ve toplum yapısını yani mücerret olanla beraber somut olanı da önemsediğini ima eder. Ona göre bir sarayın yapısını anlamak aynı zamanda bu şiirdeki aşk anlayışını ortaya çıkaran toplumu da anlamayı sağlar. Görüldüğü gibi Tanpınar, değerlendirmelerinde somut-soyut, genel-özel, ferdî-maşerî arasında gidip gelmektedir.

Tanpınar saray istiaresini uzun uzadıya anlatır. Ona göre hem Müslüman şarkta hem de Hristiyan garpta hükümdar Allah'ın yeryüzündeki gölgesi addedildiğinden hayatı ve sanatı da düzenler. Maddi ve manevi tüm unsurlar bu saray istiaresine göre şekillenir. Entelektüel hayattan kozmik âleme, varlığa, yokluğa ve kendi vücudumuza varıncaya kadar her şey bir saraya teşbih edilebilir. Nitekim bunların büyük kısmı bütün kültürlerde ortaktır. Sonuç itibariyle aşk da bu neviden bir saray istiaresi etrafında teşekkül eder. Bu düşüncelerin devamında Tanpınar şunları kaleme alır:

> İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bu sistemi bize verir. Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabiî vergi gibi sevilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lütfeder. Hattâ hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi isterse, bu lütfu ve ihsanı esirger. Hattâ cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeyinci, gözde veya gözde olmağa namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlindedir. Hülâsa saray nasıl mutlak ve keyfî irade, hattâ kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir… Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdî hayata aksi olan bir kulluktur.[53]

Tanpınar, bu aşk anlayışının "Endülüs yoluyla İspanyol ve Avrupa edebiyatlarına geçen "amour courtios"ya çok benzediğini fakat tamamıyla aynı olmadığını, bu ikincisinin daha ziyade İbni Davud'un *Kitabü'z-Zühre*'sinde âdâp ve teşrifatını anlattığı platonisyen bir sistem olduğunu" dile getirmek-

52 *A.g.e.*, s. 5.

53 *A.g.e.*, s. 5-6.

tedir. Kanaatimce bu tespitler, klasik edebiyatı anlamak ve konumlandırmak açısından oldukça isabetlidir. Tanpınar'ın Arap edebiyatından Avrupa edebiyatına geçtiğini dile getirdiği bu aşk anlayışı, daha sonra platonik aşk diye meşhur olacak olan Uzrî aşktır.[54] Bana göre bu aşk anlayışı Benî Uzrâ kabilesinde ortaya çıkıp Endülüs yoluyla bir yandan Kuzey İtalya'yı etkileyerek Dante'nin müntesiplerinden olduğu "*art nouva*" hareketini başlatmış, öte yandan Güney Fransa'ya, Provence'a geçerek Avrupa'daki saray aşkını meydana çıkarmıştır. Dolayısıyla Tanpınar'ın ortaklık vurgusu, yerinde bir vurgudur.

Saray istiaresini biraz daha açmak ve sosyal rejimle, toplumsal hayatla bağlantısını kurmak isteyen Tanpınar'a göre saray yaşantısı ve klasik şiir arasında birçok paralellik mevcuttur. Nitekim ona göre bu şiirde yansımasını gördüğümüz hükümdarlık fikriyle beraber gelen güzellik ve diğer imajlar üç faaliyette toplanır: muharebe, av, şarap ve musiki meclisi.[55] Tanpınar'ın daha önce birkaç kez değindiği bahar mevsimi, burada da kendini belli eder. Bundan dolayı bu şiirin kelime kadrosundan bazıları yani bahar, sevgili, sâkî, şarap, kadeh, musiki, bezm, meclis, av gibi kavramlar doğal olarak bir arada bulunurlar.[56]

Tanpınar, klasik şiirdeki aşkı alegorik olarak yorumlar ve onun cemiyet ve din-tasavvuf olmak üzere iki katmanlı olduğunu iddia eder.

> Bu saray istiaresinin yanı başında eski cemiyette insanın iç nizamını yapan din ve bilhassa şiirde o kadar tesiri olan tasavvuf vardır. Tasavvuf sadece eski şiire sembolik lügatini ve mânâ âlemini ilâve etmemiş, bu hayâl sistemini de benimseyerek kendi 'müteal'ine çıkartmış, sırrı ancak vâkıflarınca bilinen, neş'esini hakkıyla onların idrâk edebileceği bir ucu sonsuzluğa dayanan bir dil hâline getirmiştir. Böylece sevgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece aksi olduğu Allah'a kadar çıkar. Bu çifte prestijin eski şiirin lirizmine her türlü dil davasının üstünde bir keskinlik ve derinlik kattığı muhakkaktır.[57]

Bu aşk anlayışında sevgili bir hükümdara teşbih edildiğinden onun özelliklerine sahiptir. Aşkı "sosyal rejimin ferdî hayata aksi olan bir kulluk" olarak tanımlayan Tanpınar'a göre âşık da tabii olarak kul, geda mesabesinde olacaktır. Bu anlayışa göre sevgili aynı anda, şahsî düzlemde gerçek sevgili, sosyal düzlemde padişah veya sultan, dinî düzlemde ise Allah olarak yo-

54 Açıl, "Uzrî Love…", 2010.

55 Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyat Tarihi*, s. 7.

56 *A.g.e.*, s. 8.

57 *A.g.e.*, s. 9.

rumlanmaya müsaittir. Dolayısıyla her ne kadar Tanpınar, iki katmanlı bir yapı öngörmüşse de sevgili ve âşık açısından bakıldığında, aslında, üç katmanlı bir alegoriden söz etmek gerekir.

Klasik şiirle ilgili Tanpınar'ın en fazla üzerinde durduğu, kimi zaman şaşırdığı kimi zaman da hayıflandığı hususlardan biri, klasik şiirin dili, vezni ve nazım biçimlerini oluşturan şekilsel özellikleridir. Ona göre klasik şiirin oyunsu ve hünere dayalı yapısı, ona yabancı bu sistem ve dilde ısrar etmesidir. İran ve Arap şiirindeki örneklerindekine göre bir dil seçilmesi bu edebiyatta Tanzimat'a kadar müşterek bir dil inşa edilememesine sebep olmuştur. Bu da klasik şiirin oyun ve hünerde kalmasını beraberinde getirmiştir. "Arap şiirinde pek az rastlanan, İran şiirinde hiçbir zaman bizimki derecesine yükselmeyen mazmunun eski şiirdeki büyük yeri bu paradoksa bağlıdır."[58] Tanpınar daha önce de klasik şiirin kullandığı dilin ve sistemin kendi yapısına yabancı olduğunu ima etmişti. Bundan dolayı klasik şiirde müşterek bir dil teşekkül edememiş, Yunus Emre ve Şeyhî ile temsil edilen ikilik her zaman kendini göstermiştir. Klasik şiirin kendi yapısına uymayan bir dil kullanması onun zihnî oyunlara, hüner gösterilerine duçar olmasını beraberinde getirecektir. Nitekim bu bakış açısının doğal sonucu olan mazmun Arap ve İran şiirindekinden daha muteber addedilmiştir. Klasik şiirin kendi içindeki dönüşümlerin göz ardı edildiği bir bakış açısı, mazmun dâhil, klasik şiirin kendine has özelliklerini bir eksiklik addetmiştir. Bu klasik Türk şiirinin klasik İslamî edebiyatlardan, kendi örneklerinden ayrıldığı noktalardan biri, kendi içindeki bir değişimin göstergesi olduğu hâlde Tanpınar klasik şiirin bütününe değişmez Şark şiiri gözüyle baktığından ondaki farklılığı görememiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar yukarıdaki yorumunu desteklemek için kaside biçiminden destek almak isteyecektir. Ona göre oyunda ve hünerde kalışın sebeplerinden biri Araplardan alınan kaside nazım biçimidir. Bu biçimde asıl unsur kafiye olup ilhamı belirleyen odur. Mananın beyitte tamamlandığı kaside yapısında konuyu esas alan manzumeye ulaşmak mümkün değildir. Bu noktada Tanpınar'ın "kıyas haddi" devreye girecek ve Şark şiirini Garp ile mukayese edecektir, elbette noksan olan Şark şiiridir: "Garpte başından itibaren asıl birlik manzumenin kendisidir; bizde ise beyit esastır."[59]

Dil, şekil ve nazım biçiminin klasik şiiri hüner ve oyunda bırakması meselesi Tanpınar için önemlidir, bu yüzden konuyu daha ayrıntılı işlemek ister. Tanpınar bunu daha önce kafiye bağlamında dile getirmiş, Nef'î'nin kasidelerinin tek konusunun kafiye olduğunu iddia etmiş ve bunu daha

58 *A.g.e.*, s. 11.

59 *A.g.e.*, s. 14.

sonra tekrarlamıştı: "Filhakika şiirde asıl temanın kafiye ve redif olduğunu iddia etmek hiç de yanlış olmaz. Şairin ilhamını hemen tek başına bunlar idare eder."[60] Buradaysa kaside nazım şeklini hünerde kalışın asıl sebeplerinden biri addetmektedir. Beyit bütünlüğü içinde kafiyeye bağlılık şiirin muhteva açısından bütünsel bir yapı arz etmesine mâni olacaktır. Tanpınar kasideyi hayata ve tabiata açılan kapı olarak değerlendirir. "Fakat tek kafiyenin etrafındaki devamlı istiare, bu istiarenin içindeki yine benzetmelerle konuşma ve bilhassa bu beyitlerin mânâ âlemleri oluşu ve tedainin kafiyeye bağlılığı orada da aynı dağılışı yapıyordu."[61] Kaside Tanpınar'a göre şiirsel bütünlük fikrinin yakalanabileceği bir biçim olmasına[62] rağmen kafiyeye bağlılık onun da beyit bütünlüğünü sağlama peşinde koşarken anlamsal dağılışa duçar olmasını yani Batılı anlamda manzumeyi elde edemeyişini beraberinde getirmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi Tanpınar, manzumede bütünlük fikrini Garp şiiriyle mukayese ederek ortaya koyar. Bu da Tanpınar'ın Grek sanatı, Fransız edebiyatı ve genel olarak Garp ile klasik Türk şiiri mukayeselerinden biridir. Tanpınar, söz konusu mukayeselerinde ilk unsurları klasik Türk şiirinden üstün tutar, klasik Türk şiirinde söz konusu unsurlara benzeyenleri iyi addeder.

Tanpınar klasik şiiri değerlendirirken onun bir yandan müşterek malzemeye bağlılığını öte yandan ferdî üsluplara verdiği önemi fark etmiş, bu ikisinin birbirini nakzeder gibi durmasına rağmen bir arada bulunmalarının imkânını anlamaya çalışmıştır. "Daha ziyade zevke ve kültüre hitap eden eski şiirde ve onun hayallerinde tıpkı bir kuyumculuk eseriymiş gibi hazır maddenin mühim bir yeri vardı. Bu hazır madde veya unsurlar kıymetli taştan, çiçeklerden, tasavvufî eserlerde, 'Kur'ân'a kadar gider."[63] Bu hazır madde Arap ve İran edebiyatından tevarüs edilen estetikle oluşmuştur. Ona göre klasik edebiyattaki asıl değişim, daha önce ifade edildiği gibi, şehirli dilinin değişmesiyle meydana gelmiştir.[64] O, Necatî ve Bâkî gibi şairlerin özgünlüklerini de buna bağlar.

Tanpınar'a göre her ne kadar klasik şiirin imaj sistemi, hazır madde ve unsurları, kafiye ve redife bağlılığı şairleri kısıtlasa da aruzun Türkçeleşmesi ve tabiatın keşfi[65] şiirin üzerinde geliştiği iki mihver olarak öne çıkmaktadır. Tanpınar, tabiatın keşfini pitoreskten üç boyuta sahip resme ve ferdîliğe

60 *A.g.e.*, s. 20.

61 *A.g.e.*, s. 16.

62 Tanpınar'ın bu görüşü ayrıca ele alınmalıdır zira kasideyi manzumeye yatkınlık açısından diğer biçimlerden üstün tutmaktadır. Bu, tartışmalı bir görüştür.

63 *A.g.e.*, s. 18.

64 *A.g.e.*, s. 19.

65 *A.g.e.*, s. 21.

geçişte bir aşama olarak gördüğü için önemsemektedir. Tabiatın keşfi, dolayısıyla ferdîlikten önce -bunu Nedim'le başlatmaktadır- kişisel üslupların ve farklılıkların bilincinde olsa da Tanpınar klasik şiiri bir bütün hâlinde değerlendirmektedir. "İşte bütün bu teknikten gelen zaruretler ve yaklaşmalar eski şiire, şahıs ve söyleyiş değişikliklerine rağmen hiç olmazsa dışardan bakanlara tek bir benliğin geniş zaman içinde konuşması manzarasını verir."[66] Dolayısıyla klasik şiir onun gözünde kişiselleşememiş görünmektedir. Çok sevdiği ve önemsediği Nedim ve Şeyh Galib'e bile özgünlük ve şahsilik payesini vermeye gönlü razı değil gibidir. "Bu şairlerin içinde bilhassa Galib'in bazı musammatları bütün unsurları eski olmasına rağmen hakikaten yeni bir lirizmin peşinde gibi görünürler. Öyle ki 'Hüsn ü Aşk'daki ve 'Divan'daki tardiyeler, bir iki müseddesle beraber yeninin kapısında hissini bırakırlar."[67] Görüldüğü gibi Tanpınar, Galib'in kimi şiirleri için ancak yeni bir lirizmin[68] "peşinde gibi görünürler" veya "yeninin kapısında hissini bırakırlar", diyebilmektedir çünkü ona göre Şark, bu arada Osmanlı hep aynı kalmış, insan ve kâinat görüşü değişmemiştir. Bu yüzden beyit estetiği değişememiş, hamleleri hep duvarlara çarpmıştır. Öyleyse ona göre klasik şairler arasından yenilik arayışında olanlar vardır, yeniliği bulanlar yoktur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, biraz da çokça etkilendiği şarkiyatçı Gustave Edmund von Grunebaum'un etkisiyle olsa gerek klasik şiirin Garplı anlamda gelişmemesini dine bağlayarak girişini bitirir. "Belki de bütün mesele sünnî akidenin, kendisini edebiyata ve sanata muhtaç addetmemesi keyfiyetinde toplanır."[69], demekten çekinmez. Bu düşüncesini temellendirmek için İslâm medeniyetinin kendi kendine yeterlik duygusuna başvurur. Ona göre İslam medeniyeti antik örnekleri bilmiyordu. Araplar kendi dillerine taassup derecesinde sadıklardı, bu yüzden Yunan trajedi şairlerinin adı bile Arap kitabiyatında yoktur. Bu büyük eserler Arapçaya çevrilmemiş, hattâ Eflâtun'un diyalogları ancak özet hâlinde, şekilleri bozularak çevrilmiştir.[70] Bir İslam akidesi ve Arap edebiyatı eleştirisine dönen bu kısmın çok genellemeci olduğunu söylemeye bile gerek yoktur. Tanpınar'ın Tanzimat edebiyatını anlamak için onun geçmişini yani klasik Türk şiirini yorumlamak için işe koyulduğu bu giriş yazısında konuyu bağladığı yer, klasik şiiri aşmış, şarkiyatçı bir bakış açısıyla Şark-Garp mukayesesine dönüşmüş görünmektedir.

66 *A.g.e.*, s. 21.

67 *A.g.e.*, s. 22.

68 Tanpınar, lirizm kelimesini birkaç kez kullanacaktır fakat bunun romantik döneme ait bir kelime olduğunun, dolayısıyla anakronizme düştüğünün farkında değil gibidir.

69 *A.g.e.*, s. 28.

70 *A.g.y.*

III. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nden Sonraki Yazılar

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nden sonra da klasik şiirle ilgili yazmaya ve onun hakkında fikir üretmeye devam etmiştir. Her ne kadar onun klasik edebiyata dair görüşleri büyük oranda *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ikinci baskısında netleşmiş olsa da sonradan yazdığı yazılarda da konu üzerinde düşünmeye devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu yazıların en önemlileri Fuzulî ve Bâkî hakkında seri hâlinde yazdığı yazılardır.

Ahmet Hamdi Tanpınar çok az kişi hakkında müstakil yazı kaleme almıştır; bunlardan biri Fuzulî'dir. Hatta onunla ilgili birkaç yazı yazmıştır. Bunların ilki 1957 yılında, Fuzulî'nin ölümünün 400. yılı münasebetiyle yazılmış olup "Fuzulî'ye Dair I"[71] ismini taşımaktadır. Tanpınar'a göre Fuzulî, Yunus dışında klasik Türk şiirinin en büyük şairi sayılabilir. Diğer büyük şairler Şeyhî, Necatî Bey, Bâkî, Nedim, Şeyh Galib gibi çığır açan şairlerdir. Fakat Fuzulî bunlardan da farklı ve üstündür çünkü o, "tamamiyle şahsî diyebileceğimiz bir tecrübe ile gelir."[72] Ferdîlik, şahsilik, beşerîlik, *individualité* gibi kavramların Tanpınar'ın tenkit anlayışındaki önemini hatırladığımızda Fuzulî'yi neden diğerlerinden ayırdığını anlamak kolaylaşır.

Daha önce belirttiğim gibi Tanpınar'ın tenkit dili ve mikyası Grek kavramlarıyla şekillenmiş gibidir. Fuzulî'nin düşünceye, söyleyiş mükemmelliğine, ıstırabına yaptığı vurguda onun eserini komedya ve tragedya ile benzerliğinden dolayı övmektedir. Ona göre *Şikâyetnâme*'de komedi unsurlarının tamamı yer almaktadır. Onun ıstırabı bir nevi mazohizmdir. Sonuç olarak "Denebilir ki, Fuzuli'nin şiiri, Türkçenin içinde bir eski çağ trajedisinin korosu gibi döğünür."[73] Ona göre Fuzulî'nin özgünlüğü, ferdîliği ona ve eserine atfedilen komedi, mazohizm ve trajedi gibi Batılı kavramlar sayesindedir.

Tanpınar, Fuzulî'ye dair ilk yazıdan iki hafta sonra "Fuzulî'ye Dair II"[74] ismiyle başka bir yazı daha kaleme alır. Bu yazının girişinde klasik şiirin İran şiirine bağlılığının, ufkunun dar oluşunun ve manzume şekillerinin hususiliğinin bizi çok sert eleştirilere ve inkârlara götürdüğünü[75] ifade ederek başlayan Tanpınar'a göre yine de bu şiirde kayda değer ve mükemmel örnekler vardır, Fuzulî de bunlardan biridir. Bunun nedeni ise Fuzulî'nin kendisi yani ferdî olabilmesidir. Çünkü o "kendisine mahsus bir ferdî masalla geldiği için, uzak ve az çok muhtar bir eyalete benzer."[76] Yukarıda da belirtildiği

71 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Fuzulî'ye Dair I", *Cumhuriyet*, S. 11694, Şubat 1957.

72 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 137.

73 *A.g.e.*, s. 137.

74 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Fuzulî'ye Dair II", *Cumhuriyet*, S. 11708, Şubat 1957.

75 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 141.

76 *A.g.e.*, s. 143.

gibi Fuzulî'yi önemli kılan onun ferdîliği yani şahsiliğidir. Bu yönüyle diğer şairlerden ayrılır.

Tanpınar, aynı yıl içinde "Fuzulî ve Bâkî" adıyla iki şairi mukayese eden bir yazı kaleme alır.[77] Öncelikle Fuzulî'yi değerlendiren Tanpınar, onunla ilgili yukarıda ifade ettiklerine ek olarak şunu dile getirir: "Hattâ eserinde ten hazlarına bir çeşit açılış dahi vardır. Unutmamalı ki, Nedim'den önce Hamamiye yazan – "Hamam" redifli gazel – odur. Ve bu küçük şiir bir tarafıyla bütün bir sensüalite olduğu gibi, saydığı teferruatla ve kurduğu hava ile de çok cazip şekilde tasvirîdir."[78] Burada ten hazları, sensüalite ve tasvirî kavramları özellikle dikkat çekicidir. Tüm bu kavramlar, Tanpınar'a göre Fuzulî'yi şahsileştiren ve onun sanatını pitoreskten uzaklaştırıp gerçek resme yaklaştıran, muayyen ve mücerret estetik içinde şahsî olanı yakalamasını sağlayan unsurlardır. Burada da övülenin Batılı kavramlarla tavsif edildiğine dikkat çekmek isterim.

Onun gözünde Bâkî, bir din adamı olmasına rağmen şiirinde ondan beklendiği kadar dindar değildir. "Din, bu kazaskerin *Divan*'ına cemiyetin hayatını tâyin ettiği derecede girer. Niçin söylemeyelim ki, bu din adamı, şiirinde zannettiğimizden fazla lâiktir[79] ve içtimaîdir."[80] Bâkî, toplumsal olanı daha fazla dikkate aldığından şiirinde dine toplumda işgal ettiği rol kadar yer verir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik şairler hakkındaki son yazısı 1959 yılında yayımlanan *Leylâ ve Mecnun* kitabının girişi olup "Fuzulî'ye Dair" ismini taşımaktadır.[81] Bu yazı, aslında "Fuzulî'ye Dair I", "Fuzulî'ye Dair II" ve "Fuzulî ve Bâkî" adlarıyla 1957 yılında kaleme aldığı yazılarının bir araya getirilmesinden ibarettir. Yazı "Fuzulî'ye Dair I" ile başlayıp onun bittiği yerde "Fuzulî'ye Dair II" ile devam etmektedir. Daha sonra "Fuzulî ve Bâkî" adlı yazı eklenmektedir. Tanpınar bu birleştirme işlemine bir sonuç ekleyerek "Fuzulî'ye Dair" adlı yazıyı bitirmektedir. Tanpınar, bu son yazıda ufak birtakım üslup düzenlemeleri yapmıştır. Dolayısıyla bunu yeni bir yazı saymamak yerinde olacaktır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik şiirle ilgili yazdığı son yazı, 1959'da Münih'te düzenlenen Oryantalistler Kongresi'nde "Essais d'interprétation des images de la vieille poésie amoureuse" (Eski Aşk Şiirinin İmajlarını

77 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Fuzulî ve Bâkî", *Cumhuriyet*, S. 11756, Nisan 1957.

78 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 146.

79 Bu kullanımdaki anakronizm de ayrıca ele alınmalıdır.

80 *A.g.e.*, s. 147.

81 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Fuzulî'ye Dair", *Fuzulî ve Leylâ ve Mecnun*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1959, s. 18–32.

Yorumlanma Denemeleri) adıyla sunduğu bildiri metnidir. Tanpınar, bu bildiri metninde Tanzimat'tan bu yana klasik şiiri eleştirmenin modaya dönüştüğünü, özellikle Namık Kemal ve arkadaşlarının bu edebiyattaki imaj sistemini katı bir gerçekçilikle ele alıp her imajı teşbih edildiği veya müstearı olduğu kelimeye indirgeyip karikatürize ederek alay ettiklerini tekrar eder.[82] Klasik şiirin hazır maddeleri, muayyen kelimeleri ve mücerret estetiği Tanpınar'a göre her şair için ayak bağı değildi. Bu yalnızca sıradan şair için bir engeldi; güçlü şairler sanatı evrensel ve soyut anlamıyla eserlerinde işlemenin bir yolunu bulabiliyorlardı. "Kalıplar sadece vasat şairleri rahatsız edip engelliyordu. Büyük şairler bu bağımlılığa rağmen ya da onun sayesinde, aşkın daha evrensel ve katıksız özünü ifade etmeyi başarıyorlardı."[83]

Tanpınar, söz konusu imajların kökleri hakkında daha önce dile getirdiği fikirlerini burada da yineler. Bu imajlar muharebe, av ve meclis/şölen alanlarındaki muharip ve genç sultan imajından alınmış olup bu aşk Yunanî (Platonizm) ve tasavvufî kökenlere sahiptir.[84] Sonuç olarak Tanpınar bu tebliğde, daha önce dile getirdiklerini uluslararası bir topluluk önünde ifade etme imkânı bulmuştur. Klasik şiirle ilgili bu son değerlendirmesinde her ne kadar önceki görüşlerini tekrar etse de daha yumuşak bir dil kullandığı görülmektedir. Kanaatimce Tanpınar'ın klasik şiirle ilgili görüşlerinde zamanla olumluya doğru bir evrilme olmuştur. Nitekim ilk dönemlerinde cezrî bir garpçı olarak klasik şiire de karşı çıkan Tanpınar, sonraki yazılarında klasik şiiri anlamak için kuramsal açıdan daha fazla çaba sarf etmiştir.

IV. Tanpınar'a Yönelik Değerlendirme ve Tenkitler

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni yayımlaması klasik Türk edebiyat tarihini değerlendirmede dönüm noktalarından biridir. Klasik edebiyat ilk defa bütün bir şekilde, ilmî metotlarla ve hakkaniyete riayet edilmeye çalışılarak resmedilmeye çalışılmıştır. Kitabın bu yönü, yayımlanır yayımlanmaz dikkat çekmiştir. Bununla birlikte kitaba birçok tenkit de yöneltilmiştir. Makalenin bu kısmında amacım, söz konusu değerlendirme ve tenkitlerin hepsini tarihsel bağlamıyla birlikte incelemek değildir. Daha ziyade kitabın da etkisiyle Tanpınar'ın klasik edebiyata yönelik değerlendirmelerinin nasıl ele alındığını birkaç örnek üzerinden resmetmeyi deneyeceğim.

Öncelikle eserin edebiyat tarihi vasfını hak edip etmediğine dair Kayahan Özgül'ün tespitinin yerinde olduğunu aktarmalıyım. Özgül şöyle yazar:

82 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler, Mektuplar, Röportajlar*, s. 43.

83 *A.g.e.*, s. 44.

84 *A.g.e.*, s. 45.

"'Edebiyat tarihçisi' dediğimiz kişi, sanatkâr olan 'edib' ile sanat eserleri üzerine kafa yoran 'edebiyatçı' arasında, edibden ziyade edebiyatçıya yakın bir yerde durur ve metinlerin her dem yeniden doğuşunu veya ölüşünü gözler."[85] Yazar aynı yerde edebiyatın tarihi eserin tarihi olmalıdır, müessirin veya edibin değil, demektedir. Ona göre Tanpınar'ın eseri edibin alanına fazla yaklaşmış, onun tarihini yazmış gibidir. Zaten eserin aslında sadece 1860-1885 yılları arasını kapsayan 25 yıllık bir dönemi anlattığı hesaba katıldığında Tanpınar'ın eserinin edebiyat tarihi vasfını haiz olmadığı aşikardır.[86]

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin 1949'daki ilk baskısından sonra kitapla ilgili önemli değerlendirmelerden birini Vehbi Eralp kaleme almıştır. Ona göre Tanpınar, kendini olabildiğince peşin hükümlerden kurtarmaya çalışmıştır. Devirlere, yazarlara ve eserlere hem içeriden hem de dışarıdan bakmayı bilmiştir. 19. asrın edebiyatını klasik edebiyatla karşılaştırmada minyatürü göz önünde bulundurmak gerektiğini, bu dönemin tabiata açılmaya çalıştığını ama gerçek resme ulaşamadığını iddia etmiştir.[87]

Kitabın 1956'da yapılan ikinci baskısının ikmal edilmiş olduğu kabul edilir. Bu iki baskıyı karşılaştıran son çalışma Ömer Faruk Akün'e referansla burada dile getirilen görüşlerin Tanpınar'ın nihaî görüşleri olduğu, bu girişin Türk edebiyatına getirilen en büyük kazanç olduğunu ifade etmektedir.[88] Bundan dolayı ikinci baskıdaki "Giriş" kısmına dair değerlendirme ve tenkitler onun diğer yazılarına nazaran daha fazla olmuştur. Eserin ikinci baskısından sonraki ilk yazılardan birini Asaf Halet Çelebi kaleme almıştır. Çelebi, ikinci baskının değişik ve titiz çalışılmış ilavelerle âdeta yeni bir eser hüviyeti kazandığını belirtir. Ona göre kitabın asıl başarısı ilk defa olmak üzere yapılan edebiyat tarihindeki tasnif denemesidir. Eserin ismi üzerinde de duran Çelebi, ismin en azından ilmî ve itiraz kabul etmez bir isim olduğunu düşünür.[89]

Turan Alptekin 1957'de esere dair bir yazı kaleme alır. Alptekin'e göre eser, bugünün bakış açısı ve zevkinden hareket ettiği için fazla tenkitçidir. Ona göre Tanpınar'ın bakış açısı Yahya Kemal tarafından belirlenmiş, Avrupalı

85 Metin Kayahan Özgül, "Edebiyat Tarihine Manifestik Bir Bakış", *Turkish Studies,* (9) (2013), s. 2688.

86 *A.g.e.*, s. 2689.

87 Vehbi Eralp, "Hamdi Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Yeni Sabah*, Haziran 1949.

88 Esra Yalçın ve Soner Özcan, "Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi: 1949 Yılına Ait Baskıdan 1956 Yılına Ait Baskıya Organizasyon, İçerik, Üslûp Farklılıkları." *Türkiyat Mecmuası* 3 (1) (2021), s. 407.

89 Asaf Halet Çelebi, "19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Türk Yurdu*, S. 259, Ağustos 1956.

bir anlayışın ürünüdür: "Yahya Kemal eski tarzda yazdığı şiirleriyle bir zevk değişikliği getirirken, eski edebiyata yeni bir gözle bakmayı da yayıyordu. Yalnız bu zevk ve Avrupalı kültür ve anlayışa bağlı, ilmî bir araştırma eski edebiyatımız için şimdiye kadar yapılmış değildi."[90] Alptekin, Tanpınar'ın bakış açısının modern olduğunu dile getirmekte, aynı zamanda Avrupalı kültür ve anlayışa bağlı olduğunu ifade ederken zımnen eleştirir gibi görünmektedir. Tanpınar'ın Avrupalı bakış açısına sahip olduğu eleştirisi daha sonra çokça dile getirilecektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar hakkındaki ilk bibliyografik yazıyı 1962 yılında kaleme alan Ömer Faruk Akün, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "batı medeniyetinin zevk ve terbiyesini benimsemiş bir zihniyetle sevmeyi ve değerlendirmeyi öğreten eser ve – millî ve avrupaînin orijinal bir terkibi olan - şahsiyetinin"[91] birçok çalışmaya konu olacağının bilincindedir. Çünkü Tanpınar daha Antalya yıllarındayken "Mecmualar içinde bilhassa 'Yeni Mecmua' alâkasını çekmişti. Ziya Gökalp'in kendisini iyiden iyiye cezbeden yazılarını ısrarlı bir şekilde anlamağa çalışıyor"du.[92] Anlaşılıyor ki Gökalp'in fikirleri Tanpınar'ın Avrupalı muhayyilesinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Daha sonra İstanbul'da Yahya Kemal'in etkisiyle edebiyat okumaya karar veren Tanpınar, edebiyat fakültesine kaydolacaktır. "Fakültede Garp edebiyatı dersini veren Yahya Kemal, Fransız şiiri yanı sıra talebesine eski şiirin zevkini tattırmasını bilen bir hoca idi. Tanpınar, Divan şiirinin büyük üstadlarından Bâkî, Nef'î, Nailî, Nedim ve Şeyh Galib'i onun rehberliğinde tanıdı ve sevdi."[93] Tanpınar'ın klasik edebiyat şairlerini hoca ve arkadaşlarından öğrendiği iddiası daha sonra güçlü bir şekilde tekrarlanacaktır. Akün, Tanpınar eleştirilerinin mihverini belirlemiş görünmektedir: O millî ve Avrupaî'nin bir terkibi olup Ziya Gökalp etkisiyle Batılı bir muhayyileye sahip olacak ve Yahya Kemal sayesinde Fransız şiir zevkiyle beraber klasik şiirin üstatlarını tanıyacaktır.

Ömer Faruk Akün Tanpınar'ın 1930'daki kongrede dile getirdiği, klasik şiirin lise müfredatından çıkarılması gerektiği şeklindeki iddiası hakkında şunları söylemektedir. Tanpınar'a göre klasik edebiyatın bugünkü zihniyetle hiçbir ilgisi kalmamıştır. O, maziyi inkâr etmiyor fakat edebiyatın bugünkü hâlimizin sebebi olup geçmişte kökü kalmayan garpla ilişkinin başladığı Tanzimat'tan sonra ayrıntılı bir şekilde okutulması, öncesinin ise Türkçenin gelişim aşamalarını gösteren bir giriş olarak okutulması gerekti-

90 Turan Alptekin, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Ölçü Dergisi*, S. 1, Mart 1957, s. 14.

91 Ömer Faruk Akün, "Ahmed Hamdi Tanpınar", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 12, 1962, s. 1.

92 *A.g.e.*, s. 4.

93 *A.g.e.*, s. 5.

ğini düşünüyordu.[94] Bu da maziyi reddetmek değil, günümüz gereklerine uymak olarak anlaşılıyordu Tanpınar tarafından. Dolayısıyla Akün'e göre Tanpınar kategorik olarak klasik edebiyatı reddetmiyor fakat pragmatik bir zaviyeden bakarak modern edebiyatın anlaşılması için mutlaka müfredatta bulunmasına gerek olmadığını düşünüyordu. Fakat Akün, Tanpınar'ın fazla gecikmeden divan şiiri hakkındaki fikrini değiştirdiğini düşünmektedir. Bunun hızlı varılmış bir yargı olduğunu düşünüyorum zira Tanpınar'ın klasik edebiyata dair görüşünün pek de değişmediği kanaatindeyim. Bu konuya sonuç kısmında değineceğim.

Ömer Faruk Akün, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ikinci baskısına eklenen, klasik edebiyat hakkındaki orijinal görüşleri ihtiva eden giriş kısmı ile ilgili ayrıntılı malumat vermekte, bu giriş için uzun yıllar süren bir hazırlık sürecinden söz etmektedir. Ona göre Tanpınar, 1930'daki kongreden itibaren çeyrek asra yakın bir sürede görüşlerini zihninde yoğurmuş, ölçüleri oturmuş ve son şekliyle burada ifade edilmiştir. Bu giriş için çok fazla eser karıştıran Tanpınar, uzmanlarla, özellikle Şarkiyatçılarla sürekli görüşmüş, daha sonra girişi yazabilmiştir.[95]

Mustafa İsen ilk defa 1989'da yayımladığı yazısına Tanpınar'dan önce divan edebiyatının bütüncül bir şekilde yorumlanmadığını dile getirerek başlar. "O, özellikle çok iyi bildiği Batı kültüründen devşirdiği metodlara, dikkate değer sezgi ve kanaatlerini de ekleyerek, Divân edebiyatının en olumsuz görünen yönlerini çok yerinde ve isabetli yorumlarıyla gözler önüne sermeyi başarmıştır."[96] Mustafa İsen, Tanpınar'ın hayal dünyası ve imajlar, ferdîlik, nazirecilik, mısra ve beyit güzelliği gibi konulardaki yaklaşımını olumlu bulur ve aydınımızın ufkunu açtığını öne sürer.[97] Tüm bu yönlerine rağmen Tanpınar'ın eleştirilecek yönleri de yok değildir İsen'e göre. Ona göre Tanpınar, klasik şiiri daima batı şiiriyle mukayese edip noksanları klasik şiirde bulur. Klasik şiir bugünkü anlamda manzumeyi bulamamış, beyit estetiğini kıramamış, kâinat görüşü değişmediği için kendisi de değişememiştir. Trajedi ve trajik hissinin eksikliği bunun sebeplerindendir. "Bu yüzdendir ki şâirler XV. yüzyıldan itibaren sürekli yerli hikâye ararlar ama "*medeniyetin kendinde olmayanı elbette bulamazlar*."[98]

Tanpınar'a yönelik şimdiye kadarki en ciddi ve ağır denebilecek eleştiriler-

94 *A.g.e.*, s. 8-9.

95 *A.g.e.*, s. 13-14.

96 Mustafa İsen, "Divan Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Ötelerden Bir Ses*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1997, s. 346-347.

97 *A.g.e.*, s. 347-357.

98 *A.g.e.*, s. 357.

den birini Rahşan Gürel yapmıştır. Gürel her ne kadar Tanpınar'ın önemini ve etkisini her satırda dile getirmeye çalışsa da tenkitlerini yöneltmekten de geri durmamıştır. "Bir başka kültürü anlamakta sarf ettiği dikkat ve isabeti kendi kültürümüze yöneltemediği veya o kültürün âletleriyle bizim metinlerimizi teşrihe çalıştığı noktasında Tanpınar, mutlaka muhakeme edilmelidir."[99] diye yazan Gürel Tanpınar'ın kendi kültürünü yeterince tanımaya çalışmadığını, hatta reddettiğini, buna mukabil Batı'yı el üstünde tuttuğunu iddia eder. Gürel'e göre Tanpınar, 1930'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde sunduğu tebliğinde divan edebiyatının lise müfredatından kaldırılması gerektiğini, edebiyat tarihinin de Tanzimat'tan sonrasıyla sınırlanması gerektiğini iddia eder fakat 1932'de bu fikrinden döner. Hatırlanacağı üzere Tanpınar "1932'ye kadar çok cezrî bir garpçı idim. Şark'ı tamamiyle *reddediyordum*." diye yazmıştır. Bunu anımsatan Gürel onun 1932'den sonra kendim için tefsir ettiğim bir Şark'ta yaşadım sözlerini alıntılayarak onun görüşlerini tavzih ettiğini belirtir.[100] Tanpınar, cezrî garpçılıktan dönmüş ve kendince bir Şark yaratıp orada yaşamıştır. Bu iklimi de dostlarından öğrendiği yeni zevkle inşa etmiştir.

> Bu noktalardan hareketle çıkarabileceğimiz ilk netice, daha önce Fakülte'deki Yahya Kemâl'li yıllarında olduğu gibi, eski şairlerimizin Tanpınar'ın muhayyile hattına ahibbanın zevk-ı selîmleri süzgecinden geçtikten sonra gelmeleridir. Tanpınar'ın ne kadar dîvânı ne şekilde okuduğuna dair bir beyanına rastlamıyoruz. Kendi ifadelerinin delâletiyle söylenebilecek odur ki hafızasındaki mısraların büyük bir kısmı, Yahya Kemâl'lerden, Nurullah Ataç'lardan, İsmail Habib'lerden öğrenilmiş, yine onların yükledikleri mânâlar ile hayâl hanesindeki yerlerine yerleştirilmiştir.[101]

Gürel'e göre Tanpınar'ın klasik edebiyatı ne kadar ve nasıl okuduğu konusunda tatmin edici bir bilgiye sahip değiliz. Bu onun da ifade etmiş olduğu gibi klasik edebiyatı ve yorumunu Yahya Kemal, Nurullah Ataç, İsmail Habib gibi dostlarından öğrenmiş olma ihtimalini veya şüphesini beraberinde getirmiştir.[102] Gürel, Tanpınar'ın görüşleri arasında tercümeye dair olanları da şiddetli bir şekilde tenkit eder. "Tanpınar'ın 1941'de eski şiirimizi okumanın bir rönesansın ilk müjdesi olduğunu söylemesinden hemen önce

99 Rahşan Gürel, "Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mülâhazalar II." *Dergâh*, S. 113, Temmuz 1999, s. 14.

100 Rahşan Gürel, "Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mülâhazalar I", *Dergâh*, S. 112, Haziran 1999, s. 17.

101 *A.g.e.*, s. 17.

102 Bu önemli sorunu çözebilmek için Tanpınar'ın aktardığı ve yorumladığı klasik şiirden beyit ve mısralar hakkında Yahya Kemal, Nurullah Ataç, İsmail Habib'in neler yazmış olduklarına ayrıca bakmak ve bir mukayese yapmak gerekir.

1939'da "Tercüme Mes'elesi" isimli, mecmuaların paylaşamadığı bir makalesi yayınlanır."[103] Yazara göre Tanpınar, burada Avrupalı gibi düşünmek, öğrenmek ve ilim yapmak için Avrupa kültürünü oluşturan eserleri programlı ve devletin desteğiyle tercüme etmek gerektiğine işaret etmektedir. Gürel, burada bir tenakuz görmektedir. Ona göre cezrî bir garpçılıktan vazgeçmek ve tercümeye dair düşünceleri birbirini nakzeder görünmektedir. Tanpınar'ın Rönesans ile ne kastettiği, Avrupalı gibi düşünmeden ne anladığı gibi soruları sonuçta tartışacağım. Kanaatimce Tanpınar'da ve düşüncelerinde bir değişme olmamıştır, aksine görüşlerinde bir tutarlılık vardır.

Cihan Okuyucu da Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili görüşlerini ele alan yazarlardan biridir. Klasik edebiyata dair genelleme ve değerlendirmeleri topluca ele alan yazara göre klasik edebiyatla ilgili tenkitler şu başlıklar altında sıralanabilir:

> 1. Bu edebiyatın hayâl dünyası gerçekle ilgili değildir; irreeldir; 2. Konular beşerî his ve fikirleri yansıtmaz; 3. Toplum meselelerine yabancı; dil ve mevzu bakımından gayrımillîdir; 4. Sıkı kuralcı ve mazmûncudur; 5. Başlangıcından bitimine kadar hep aynı kalmıştır; 6. Samimî değildir, caize edebiyatıdır; 7. Ahlâken düşüktür. İran'dan aldığı ahlâk ifsad edicidir; 8. Dinî ve dar bir edebiyattır.[104]

Cihan Okuyucu, Tanpınar'ın Namık Kemal, Gibb ve Köprülü'den tevarüs edilmiş olan klasik edebiyatın özgün olmadığı, Fars edebiyatı taklitçisi olduğu tezini devam ettirmektedir.[105]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik edebiyata dair yorumlarının en şiddetli tenkidini yapan akademisyen olarak Ziya Avşar öne çıkmaktadır. Avşar, Tanpınar'ın bir zevk ikliminden diğerine geçiş olarak nitelediği 14. yüzyıldan 15. yüzyıla geçişe dikkat çekmektedir. Tanpınar bu dönemi dinî-tasavvufî bir edebiyattan saray şiirine geçiş olarak nitelemişti. Bu da yeni bir zevk iklimine geçiş demekti; bu dönemde İran şiir zevki klasik Türk şiirine hâkim olmuştur Tanpınar'a göre. Geçişi açıklamak üzere Tanpınar, *Yûnus Dîvânı* ile 15. asırdaki herhangi bir eserin karşılaştırılmasının zevk değişikliğini ortaya çıkaracağını iddia eder. Avşar'a göre Tanpınar bu konuda yanılmıştır. "Tanpınar'ın bu baptaki yanılgısı, Yunus Divanı'nı hecenin malı saymasından kaynaklanır. Oysa bu eserin adı "divan"dır ve bir divan

103 *A.g.e.*, s. 18.

104 Cihan Okuyucu, "Tanpınar'ın Klasik Türk Edebiyatı Hakkındaki Görüşleri", *Berceste*, S. 38, Ağustos 2005, s. 10.

105 *A.g.e.*, s. 11.

gelenekte aruza dayanarak tertip edilir."[106] Avşar'ın da işaret ettiği gibi saray şiirine ve lirik şiire geçiş, başka bir zevk ikliminin kabulü, İran şiirinin etkisi bu dönemde kendini açıkça belli eder Tanpınar'a göre. Avşar, her ne kadar *Yunus Divanı*'nın aruzla tertip edildiğini geleneğe atıfla belirtse de bu divanın heceyle yazıldığı iddiası konusunda Tanpınar yalnız ve haksız değil gibidir.[107] Fakat Avşar'ın Tanpınar'ın yanıldığı iddiasına ben de katılıyorum çünkü Şeyhî'den önce de bu "zevk iklimi"yle yazılmış eserler mevcuttur. Sanırım Tanpınar, bitirme tezi dolayısıyla yakından tanıdığı Şeyhî'ye bu bapta fazla anlam yüklemiştir.

Ziya Avşar'ın Ahmet Hamdi Tanpınar'a haklı olarak yönelttiği eleştirilerden bir diğeri ise onun peşine takıldığı sesten dolayı manayı yeterince keşfedemediği şeklindedir. Avşar'a göre Tanpınar klasik şiirde en çok ahenk ve müzikaliteye dikkat eder. Bu yüzden onlardaki sesi takip etmekten mısra ve beyitlerin manaları üzerinde yeterince duramaz. "Bu da onun, beyitlerin daha çok dışında ve özellikle oyun dediği kısmında kalmasına yol açar."[108] Bu, çok güçlü bir eleştiridir zira Tanpınar'ın klasik şiire yönelik eleştirisini Tanpınar'ın kendisine yöneltmiştir.

Ziya Avşar, aynı yerde, Gibb'den itibaren devam eden klasik edebiyata yönelik menfi bakışın Tanpınar'a sirayet ettiğini fakat Tanpınar'ın bu bakış açısının klasik edebiyatı anlamakta yetersiz kaldığını fark ettiğini dile getirmektedir. Avşar, devamında Tanpınar'ın dil ile ilgili yorumlarının okuyucunun beklentilerini karşılamadığını, söz konusu incelemenin bir dil felsefesine doğru evrilmesi beklentisinin boşa çıktığını ifade etmektedir. Avşar'ın Tanpınar'a dair bir diğer eleştirisi onun klasik edebiyat için batılı edebiyatçıları bir ölçü addetmesine yöneliktir. Avşar, "Tanpınar'ın bu gazeli falanca veya filanca müsteşrikin görmesini çok isterdim demesindeki hayfa da çok kapılmamak gerekir. Her şeyi maddenin prizmasından görerek ölçmeye çalışan bir batılı muhayyilesi bu gazeldeki ritim ve ahengin dışında ne bulacaktı ki bize bahşetsin."[109] diyerek onun batılı bir muhayyileye sahip olduğunu ifade eder.

Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili görüşlerine dair son çalışmalardan birinde Funda Çapan Özdemir, onun estetik bakış açısına vurgu yapar. Tanpınar'ın klasik şiirde beşerî yoktur şeklindeki eleştirilere cevap verirken kullandığı argümana dikkat çeken yazar, onun estetik-insanlık-beşerî eşitle-

106 Ziya Avşar, "Klasik Türk Edebiyatı Yorumcusu Olarak Tanpınar", *TULLIS* 3, (1) (2018), s. 2-3.

107 Sadık Yazar, "Yûnus Emre'nin Şiirlerinde Vezin Meselesi", 2021, (Yayımlanma aşamasında).

108 Avşar, "Klasik Türk Edebiyatı Yorumcusu Olarak Tanpınar", s. 6.

109 *A.g.e.*, s. 8.

mesini hatırlatır. Klasik şiirdeki beşerî, batılı anlamdaki bir beşerî değildir. "Eski şiirimizde Garb'ın anladığı manada psikolojik vaziyetlerden, deruni mücadelelerden, insanı talihin korkunç iradesiyle karşılaştıran terkiplerden doğmuş beşerî yoktur."[110] Klasik şiirde bulunan beşerî, insana ait bir özellik olan ve bu şiirde elde edilmiş güzellikte gizlidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik edebiyata dair yazıları hakkında en bütüncül ve detaylı analizler ve tenkitler Emrah Pelvanoğlu tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde yapılmıştır. Pelvanoğlu, Tanpınar'ın klasik şiire yaklaşma biçimini "Tarihe Bakış: Eski Şiir" başlığı altında onun konuyla ilgili yazılarını kronolojik olarak değerlendirmek suretiyle ele alır[111] ve Tanpınar'ın Osmanlı şiiri hakkındaki görüşlerinin pek değişmediği sonucuna varır. Ona göre Tanpınar, Osmanlı şiirine bütün olarak yaklaşmamış; bunun yerine az sayıdaki şairden seçilmiş beyit ve mısraları Avrupa merkezli sanatlara atıflarla değerlendirmiştir.[112] Seçmecilik ve Avrupa merkezli sanatlar açısından bakmak, Avrupa merkezcilik Pelvanoğlu'nun Tanpınar'da eleştirdiği noktaların en mühimleri arasındadır.

Emrah Pelvanoğlu'na göre *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* için yazdığı bu girişte Tanpınar, "19. yüzyıla kadarki Osmanlı şiirinin tarihini uzun bir 'yoklar silsilesi şeklinde ve kesin bir 'Doğu-Batı' ayrılığı içinden, Avrupa kültürlerinin tarihi gelişimini kendi tabiriyle bir 'kıyas haddi' kabul ederek yazar."[113] Daha önce de temas edilen bu meseleye değerlendirme ve sonuç bölümünde geri döneceğim.

Tanpınar, klasik şiiri sevenlerle anlaşamadığını dile getirmektedir. Bunun nedeni klasik şiiri sevenlerin onunla eleştirel mesafelerini koruyamamalarıdır. Tanpınar bunu sağladığı için klasik şiiri daha iyi anladığını düşünür. "Tanpınar'ın, bir bilgi nesnesi olarak Osmanlı şiiri karşısındaki durumunu eleştirel bir uzaklık, zihinsel bir dışarıdalıkla konumladığı yer ise, Avrupa merkezci düşünce alanıdır."[114] Tanpınar'ın birçok yorum ve değerlendirmesinde bu bakış açısı hâkimdir. Pelvanoğlu, Hilmi Ziya Ülken'in Tanpınar'ı iki yönden eleştirdiğini aktarır: Tanpınar daha çok sonuçlar üzerinde durmuş fakat sebeplere gidememiştir ve onun İslamiyet'i merkeze alan eleştirisi yanlıştır; zira Hristiyan Batı'da mevcut birçok şey Müslüman Doğu'da da vardır. "Bu bağlamda birçok örnek veren Ülken, Doğu ile Batı'yı bu kadar

110 Funda Çapan Özdemir, "Tanpınar'ın Divan ve Halk Edebiyatına Dair Görüşleri", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, (14) (2019), s. 5.

111 Emrah Pelvanoğlu, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinde Avrupa Merkezlilik", Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2006, s. 28-47.

112 *A.g.e.*, s. 47.

113 *A.g.e.*, s. 81.

114 *A.g.e.*, s. 83.

kesin bir şekilde ayırması bağlamında Tanpınar'ın eserinin düşündürücü olduğunu belirtir."[115]

Tanpınar'ın sonuçlar üzerinde durup sebeplere kadar gidememesi onun eserinin içeriğine dair güçlü bir eleştiridir. Ayrıca Tanpınar'ın İslamiyet temelli eleştirisinin de yanlış olduğunu belirten Hilmi Ziya Ülken, böylece kitaba yöneltilmiş en ciddi eleştirilerden birini ortaya koymuştur. Örneğin saray aşkı ve klasik şiir mukayeselerinde Doğu ve Batı edebiyatlarının müşterek olduğunu ifade eden Tanpınar, sonrasında daima ikisi arasında keskin bir ayrım varmış gibi yazar ve sebeplere değinmez. Hâlbuki Tanpınar'ın başka bağlamlarda öne sürdüğü ilkeyi buraya uygularsak, ayrım noktalarının da ayrıntılı olarak anlatılması gereken toplumsal ve tarihsel sebepleri olduğunu görürüz.

Emrah Pelvanoğlu, Tanpınar'ın genellemeci bir tavır takındığını belirtirken onun Osmanlı şiiri yerine geniş bir Doğu anlatısına kaydığını ve Müslüman Şark nitelemesini kullandığını dile getirir. Bu saray onun için şark sarayı, hükümdar ise Doğu'daki herhangi bir hükümdardır. Nitekim Arap ve Fars şiirine yönelik değerlendirmeleri için Osmanlı şiirinden örnekler kullanır. Ona göre "Müslüman Doğu ortak ve bitimsiz bir Ortaçağı yaşamaktadır. Aralarında neredeyse 300 yıllık bir zaman farkı bulunan Şeyh Galib de, Necati Bey de sanki aynı çağın sanat anlayışını paylaşırlar."[116]

Tanpınar'ın bu genellemeci tavrı, onun aslında Müslüman Şark'ı veya İslamî edebiyatları tümden ele aldığı, aralarındaki farkı görmezden geldiği anlamına gelir. Bu bağlamda Tanpınar, klasik şairlerimizi tek bir özne gibi ele almakta, Yûnus'tan Yahya Kemal'e seçmeci bir tavırla meydana getirdiği klasik çizgiyi oluşturan şairleri diğerlerinden bazı beyit ve mısralarıyla ayrıştırıp onlara belirsiz bir öznelik vermekte ancak bu sayede onları Avrupalı sanatçılarla mukayese edebilmektedir.

> Tanpınar, Yahya Kemal'den Yunus Emre'ye giden bu klasik çizgiyi oluştururken, özellikle Fransız şiirini ölçüt almakta ve bu klasik çizgi ile Fransız şiiri arasında bir denklik kurmaktadır. Yukarıda da gösterdiğimiz gibi Tanpınar'a göre "asıl klasiğimiz" olarak kabul etmemiz gereken bu mısra ve beyitler, Baudelaire'in istediği ölçütlere uymalı, Fransızcanın en güzel mısralarına benzemelidir. Türk şiirinde bu bağlamda oluşturulacak bir klasik çizgi, Avrupalılaşacak ve Avrupa ile statüsel bir denkliğe ulaşacaktır.[117]

Sonuç olarak Emrah Pelvanoğlu, Tanpınar'ın Avrupalı sanatların kavramla-

115 *A.g.e.*, s. 88-89.

116 *A.g.e.*, s. 89.

117 *A.g.e.*, s. 98.

rını kullanan, Avrupalı sanatçıları kıyas haddi kabul eden, seçmeci bir yolla klasik şairlerin sadece beyit ve mısralarından seçimlik örnekler alan, Doğu-Batı karşıtlığına dayanan Avrupa merkezci ve çoğu zaman oryantalist ve Doğu hakkında genellemeci bir eleştirmen olarak değerlendirmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1923 yılından 1959 yılına kadar doğrudan klasik edebiyatla ilgili yazılar yazmıştır. Bu makalede onun doğrudan konuyla ilgili yazılarına ve onun klasik edebiyatla ilgili görüşleri hakkında yazılanlara yer verilmiştir. Hem onun kendi yazıları hem de onun hakkında yazılanları bir araya getirdiğimden dolayı Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili görüşlerini değerlendirmek için yeter miktarda veriye ulaşılmıştır. Elbette bu yazı, nihai bir yazı olmak iddiasında değildir çünkü Tanpınar holistik/bütüncül bir yazardır ve onun bir yönünü lâyıkıyla anlayabilmek için bütün eserlerini incelemek gerekir. Bu çalışma ise onun romanlarını, hikâyelerini ve şiirlerini dışarıda bırakmıştır. Yine de ortaya çıkan malzeme, makalenin bu değerlendirme ve sonuç kısmında Tanpınar'ın klasik edebiyatı ele alırken hangi temel ilkelerden hareket ettiğini tespit edip kayıt altına almak için yeterlidir.

Tanpınar'ın klasik şiiri ele alırken kullandığı mükemmellik vasfının kaynağı klasik edebiyatın bittiğine/ölü olduğuna dair düşüncesidir. Ona göre klasik şiir bitmiştir; her bitmiş şey gibi mükemmeldir yani tekamülünü tamamlamıştır, ona artık ne bir şey ilave edilebilir ne de ondan bir şey çıkarılabilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eleştirel mesafe ile bakarak anlamaya çalıştığı, bir yere konumlandırdığı klasik edebiyat budur. Bu edebiyatın günümüzle bir bağı kalmadığından artık günümüz için bir tehlike arz etmemektedir. Bu nedenle Tanpınar, dönemin diğer aydınlarının aksine klasik şiire nisbî bir hakkaniyetle yaklaşabilmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, klasik Türk edebiyatını "eski" sıfatıyla nitelemektedir. İlk bakışta bu, klasik şiire dönemin etkisiyle yöneltilen menfi bakışın bir benzeri gibi görünmesine rağmen klasik şiire kendi dönemindeki bakışın tezahürlerinden biri değildi. Tanpınar'ın klasik şiiri değerlendirme biçimini belirleyen unsurlardan biri olduğundan bu meseleyi biraz açmak istiyorum. Tanpınar, klasik şiiri sevenlerle anlaşamadığını yazmıştı çünkü onlar klasik şiiri günümüzde de devam ettirmek istiyorlar, bu şiirin bittiğini kabullenmek istemiyorlardı. Modern bir birey olan Tanpınar ise klasik şiirin Tanzimat ile bittiğini düşünmekte, Tanzimat'ın Yûnus çizgisinden İran etkisiyle klasik şiir (aslında İslamî şiir) çizgisine geçen Şeyhî ile beraber oluşan ikiliğe bir son verdiğine inanmaktadır. Cumhuriyet de Tanzimat'ın bu başarısını devam ettirmek arzusundadır. Dolayısıyla klasik şiirle günümüzün herhangi bir irtibatı kalmamıştır. Tanpınar, klasik edebiyattaki İran

etkisinin Şeyhî ile yaygınlaştığını 1923'te daha lisans öğrencisiyken ilk defa dile getirmiş, bunu Ali Nihat Tarlan ile ilgili yazdığı yazıda tekrarlamıştır. Tanpınar'a göre Batılı bir zihniyete veya onun çok kullandığı tabirle söylersem zevk iklimine geçtiğimiz Tanzimat sonrasına klasik şiirin söyleyebileceği bir şey kalmamıştır.

Klasik şiirin günümüze söyleyebileceği bir şey kalmadığına göre onun lise ders müfredatında yer almasına gerek yoktur. Tanpınar bu düşüncesini ilk defa dile getirdiğinde şiddetli tenkitlerle karşılaşmıştır. Sonraki yazılarında da bu görüşünden nedamet getirdiği düşünülmüş fakat kanaatimce onun nedamet getirdiği veya tashih ettiği garpçılık konusundaki cezrîliğidir. Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili yukarıda değindiğim bütün yazılarına bakıldığında onun ne klasik edebiyata dair görüşünün ne de garba ve bu arada şarka dair görüşünün değişmediği anlaşılmaktadır. Modern zamanlardaki garp ve şark anlayışlarını ele almadan önce onun modern öncesi zamanlardaki şark-garp anlayışına bakmakta fayda var.

Ahmet Hamdi Tanpınar, aydınlanma öncesi dönemde şark ve garp medeniyetlerini edebiyat bağlamında bir arada düşünür. Ona göre klasik şiir, bu arada klasik Fars ve Arap şiiri de orta çağ Avrupa saray edebiyatına, *amour courtois*'ya benzer. Hatta bir adım ileri gidip Avrupa'nın saray aşkını Endülüs yoluyla Araplardan öğrendiğini iddia eder ve bunu "platonisyen" aşk olarak niteler. Bu konu üzerinde biraz durmak gerekir çünkü bu tespitlerin büyük oranda doğru olduğunu düşünüyorum. Kanaatimce 7. yüzyılın sonu ve 8. yüzyılın başında Hicaz bölgesinde yaşayan ve bugün Mecnûn diye bildiğimiz Kays'ın da kabilesi olan Benî Uzrâ'nın aşk anlayışını tanımlamak için Afîf ve Uzrî gibi sıfatlar kullanılmaktadır. Daha sonra platonik olarak adlandırılacak olan bu aşk anlayışı Endülüs yoluyla bir yandan güneye, İtalya'ya öte yandan kuzeye Fransa'ya yayılacaktır. İlkinde Dante'nin de müntesibi olduğu *Art Nouva* akımını tetikleyecek olan Uzrî aşk, Provence yoluyla Fransa ve oradan Avrupa'ya yayılıp saray aşkının (*amour courtois*) temellerini atacaktır. Bu aşk anlayışının başta *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisindeki aşk anlayışı olmak üzere klasik şiirle birçok ortak noktası mevcuttur. Bu bağlamda Tanpınar'ın *amour courtois* ve klasik şiir arasında ortaklıklar bulması şaşırtıcı değildir. Fakat Tanpınar'ın orta çağ Avrupa edebiyatıyla klasik edebiyat (Uzrî aşkın serencamını da dikkate aldığımızda kasıt Arap, Fars ve Türk edebiyatlarından oluşan klasik İslamî edebiyatlardır) arasında var olduğunu tespit ettiği bu ortaklığı tarihsel olarak geriye ve ileriye doğru işletmemiş olması şaşırtıcıdır. Ona göre şark edebiyatı sanki hep aynı kalmıştır, Müslüman Doğu "bitimsiz bir Orta Çağ'a hapsedilmiş" gibidir. Nitekim insan ve kâinat anlayışı değişmediğinden estetiğin de değişmediğini iddia eder. Oysa klasik edebiyat kendi içinde de estetik değişimlere uğ-

ramış, insan ve tabiat anlayışları farklılaşmıştır. Ona göre klasik şiirin aksine Grek sanatı veya modern Avrupa-Fransız edebiyatı değişime uğrar, bu yüzden şark edebiyatından farklılaşır. Orta Çağ ise sanki Şark ve Garp'ın aynı olduğu bir istisna olarak kalmıştır.

Tanpınar'ın meşhur saray istiaresi kavramsallaştırmasının kökeninin de klasik edebiyatı anlamaya çalışırken Orta Çağ Avrupa edebiyatlarıyla kurduğu bu benzerlik olduğu tahmin edilebilir. Avrupa saray aşkı edebiyatı derebeyi, vassallar ve saray etrafında şekillenmiştir. Bu nedenle bu edebiyatta toplumun merkezinde yer alan saray, edebiyatta da merkezî bir konum edinmiştir. Tanpınar'ın klasik şiiri saray etrafında şekillenmiş bir edebiyat olarak yorumlarken Arap, Fars ve Osmanlı toplumlarının yapıları arasındaki farklılıkları ve saray dışındaki yaşamı göz ardı ettiği görülmektedir. O klasik şiiri *amour courtois* edebiyatı ve yaşamı ile beraber düşünmüş gibidir. Nitekim padişahın etrafında bulunanlar için kullandığı kavram *courtisan*dır. "Aşk deneyiminin sarayda bulunanların (*courtisan*) duyguları üstüne istiare yoluyla (*allegoriquement*) uyarlanması ve sevgilinin az çok belirgin niteliklerinin hükümdarın imajıyla özdeşleşmesinden başka ne demektir?"[118] Saray istiaresiyle bir yandan bu edebiyatı anlamak için hayat ve toplumu incelemek gerektiğini düşünüp sarayı anlamaya çalışır, öte yandan klasik şiirde ve Şark'ta değişim olmadığını iddia ederek hayat ve toplumu ıskalar.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Avrupalı kavramlarla düşünme biçimi sadece İslamî edebiyatlarla veya onlarla mukayeselerle sınırlı değildir. Akün'ün tabiriyle o, batı medeniyetinin zevk ve terbiyesini benimsemiş, millî ve avrupaî olmayı arzulamaktadır. Bu yüzden Osmanlı dönemi Türk şiirini tanımlar, anlamlandırır ve sunarken de söz konusu Avrupalı kavramlara başvurur. Daha 1923 yılındaki bitirme tezinde Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'i için romanesk ve parnasyen sıfatlarını kullanacaktır. Fuzulî'nin özgünlüğünü anlatırken komedi, mazohizm ve trajedi gibi batılı kavramları kullanır. Benzer şekilde Bâkî'nin bir mısraını överken Mallarmé'nin onu görmüş olmasını istediğini belirtir. Tanpınar'ın bu ve benzeri ifadeleri onun batıyı, batılı kavramları ve batılı sanatçıları bir "kıyas haddi" kabul ettiğini gösterir. Sonuç olarak onun zihninde geçmiş dönem için ölçüt Grek sanatı, modern dönem için Fransız sanatıdır. Klasik Türk şiirini de modern bir estetik zaviyeden değerlendirir.

Tanpınar bazı durumlarda anakronizme düşmekten kurtulamamıştır. Genel şiir ve medeniyet değerlendirmelerinde batılı kavramları sıkça kullanan Tanpınar, klasik şiiri değerlendirirken de benzeri kavramlardan faydalanır. Bu da teorik açıdan bir anakronizm meydana getirmektedir. Şairi veya eserini övmek amacıyla bile olsa parnasın ortaya çıkmadığı bir zamanda yaşa-

118 Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyat Tarihi*, s. 45.

yan Şeyhî'nin eseri için parnasyen ya da romantik benin henüz var olmadığı bir dönemde yaşayan Fuzulî ile ilgili olarak lirik veya lirizm gibi kavramlar, kelimenin en basit hâliyle bir şairi veya eserini kendi döneminde var olmayan, onun bilmediği kavramlarla eleştirmek anlamına gelmekte olup birer anakronizm örneğidir. Tanpınar'ın bu gibi şairler, eserler veya genellemeci bir bakışla Müslüman Şark hakkında menfi yönlü anakronistik değerlendirmelerinde ne kadar isabetli olabileceğini de ayrıca sorgulamak gerekir.

Bu nedenle klasik şiirde onun öne çıkardığı hususlar tabiat, ferdîlik-şahsîlik, manzume gibi kavramlardır. Klasik şiirde tabiat olmadığı eleştirisine bir yandan karşı çıkarken bir yandan Nedim'in özgünlüğünü tabiatın keşfi olarak yorumlar. Ona göre Nedim'in başardığı şey, tabiatı keşfetmek yoluyla buut fikrine yani üç boyut anlayışına geçmek, bu sayede pitoreskten gerçek "batılı" resme erişmektir. Bu da beraberinde soyut birer coğrafî unsur olarak kullanılan memleket veya şehir isimleri yerine gerçek, somut birer mekân olarak memleket ve şehirlerin kullanımını getirmektedir.

Klasik şiirde insanın olmadığı eleştirisini de bu edebiyatta bulunan estetik ve güzellik kavramlarıyla cevaplar. Ona göre bu edebiyat bir tecrit işidir ve mücerret bir estetiğe bağlıdır. Fakat estetik ve güzellik insana ait unsurlardır. Dolayısıyla insan tabii olarak bu edebiyatta vardır. Nitekim Tanpınar, bu edebiyatın eriştiği güzellik kuvvetiyle beşerileştiğini düşünür çünkü insanoğlunun elinden çıkan her şey beşeridir. Bununla birlikte ferdîlik, şahsilik, beşerîlik, "*individualité*" gibi kavramları, özellikle Nedim ve Fuzulî gibi şairlerin özgünlüklerini anlatırken kullanır. Ona göre şairler belirlenmiş ve daraltılmış imaj sistemi ile kafiye ve şekil tahdidi içinde ferdîlik kazanmaya çalışırlar. Şahsileştiğini düşündüğü Fuzulî, Nedim ve Şeyh Galip gibi şairlerin eserlerinden beyit ve mısralar seçerek onları anlatmayı tercih eden Tanpınar bu şairler hakkında daima temkinli bir dil kullanır. Onları övdüğünde "zaman zaman", "bazı mısralarında", "yeniliğin kapısındaymış hissini ver[mek]" gibi temkin ifadeleri kullanır. Klasik şairlerin hiçbiri hakkında ihtiyat payı vermeden olumlu bir cümle kurmaz çünkü ona göre bu şairler değişimin olmadığı Orta Çağ'da yaşadıklarından manzumeye erişememişlerdir.

Tanpınar bir yandan tek bir şahsın şiiri gibi söz ettiği klasik şiirdeki beşerîliği estetikte yani ortak olanda arar, öte yandan şairlerin özgünlüklerini ferdîlik ve şahsilik gibi kavramlarda bulur. Onun Evliya Çelebi'yle ilgili yorumlarının mihenk noktası tam olarak da bu ikiliktir. Ona göre Evliya Çelebi, maşerin gözü ve muhayyilesidir. Kendi döneminin ve halkının gözüyle görür, muhayyilesiyle düşünür. Burada ve daha birçok yerde Tanpınar, Fredric Jameson'ın "ulusal alegori"sini ulus öncesi bir imparatorluğa teşmil eder gibidir. Şarklı yani Osmanlı şairleri kendileriyle beraber Müslüman Şark'ın da hikâyesini anlatıyordur ona göre.

Ona göre klasik şiir beyit estetiğini aşamadığı için manzumeye uygun olan kasidede bile oyun ve hünerde kalmıştır. Kâinat görüşünün ve dolayısıyla insanın değişmediğini iddia ettiği Şark'ta batılı manzumenin olmayışı ona göre anlaşılabilir bir durumdur. Bu yorumunda iki taraflı bir yanılgı vardır. Şark Orta Çağ'da kalmamıştır, o da Garp gibi değişmiştir. Bundan dolayı insan da mekân da tabiat da değişmiş ve klasik şiir de bundan nasibini almıştır. Ayrıca bu edebiyatta gazel, mesnevi gibi nazım biçimleriyle naat, mersiye, hikâye gibi başka telif türleri de bulunmaktadır. Bu nazım biçimleri ve türlerinde kasideye nazaran daha fazla konusal bütünlük bulunabilmekte olup onun kastettiği anlamda manzumeye ulaşmış birçok eser mevcuttur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin girişini klasik edebiyatın gelişmemesini İslâm dinine ve sünnî akideye bağlayarak bitirmektedir. Bu, muhtemelen Grunebaum'un etkisiyle ifade ettiği bir görüştür. Hilmi Ziya Ülken'in dile getirdiği gibi bu, bakış açısı olarak da olgusal olarak da yanlış bir görüştür. Onun yazdığı girişte bile Müslüman Şark'a ait kıldığı birçok şey batıda da vardır veya batıya has kıldığı birçok unsur Müslüman Şark'ta. Tanpınar birçok iddiası gibi aşırı genellemeci vasıflar taşıyan bu iddiasını temellendirmemiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın klasik şiire ne kadar hâkim olduğu, klasik şiiri ne kadar okumuş olduğu günümüzde de geçerli bir tartışma konusudur. Her ne kadar bitirme tezi Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'i hakkında olsa da onun klasik şairleri, divanlarını, mesnevilerini veya mensur eserleri derinlikli okuyup okumadığı meselesi şimdilik tartışma konusudur. En azından okuduğuna dair kendi beyanına rastlanmamaktadır. Buna mukabil klasik şiiri Yahya Kemal, Nurullah Ataç ve İ. Habib Sevük gibi dostlarından dinlediğini, onlar sayesinde bu şiiri sevdiğini kendisi söylemektedir. Tanpınar klasik şiirle ilgili yorumlarında hemen her zaman sadece beyit ve mısralara yer verip sebep belirtmeden genel birtakım sonuçlara varır. Bu da onun dost meclislerinde bahsi geçen beyit ve mısraları özümsediği izlenimi doğurmaktadır. Bu da onun klasik edebiyata dair değerlendirmelerinin seçme şairler ve nasirler ile onların beyit veya mısralarına dayanmasını beraberinde getirmiştir. Söz konusu seçmecilik onun şiirlerin veya eserlerin muhtevalarına dair detaylı incelemelerdense onlar hakkında genel yorumlarda bulunması sonucunu doğurmuştur. Belki de bu nedenle klasik şiire dair -saray istiaresi dışarıda tutulursa- sebeplerden çok sonuçlara odaklanmıştır.

Klasik şiirin Arap ve Fars şiiriyle ortaklıklarına yapılan vurgu, *amour courtois* dolayısıyla onun Orta Çağ Avrupa edebiyatıyla ilişkilendirilmesi Tanpınar'ın klasik edebiyata yaklaşırken mukayeseli bir bakış açısı benimsediğini de göstermektedir. Onun klasik şiiri saray istiaresi şeklinde tavsif etmesini beraberinde getirecek olan bu bakış açısı, mukayesenin tek yönlü olmadı-

ğını göstermektedir. Bu nedenle Tanpınar bir yandan Müslüman Şark diye nitelediği edebiyatlarla klasik şiirin bağlantısını anlamaya çalışırken öte yandan onun Hıristiyan Garb edebiyatlarıyla ortak geçmişini de vurgulamıştır. Bu da onun klasik şiiri anlamak için kuramsal okumalar yaptığının göstergesidir. Aynı cehdi klasik metinleri okumak için gösterdiğini söylemek ise pek mümkün görünmemektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, meselelere nazarî açıdan bakmayı önceleyen bir ilmî kişiliğe sahiptir. O, kuramsal açıdan klasik şiiri anlamak için çokça okuma yapmış görünmektedir. Klasik şiirin daha çok yazıldığı aydınlanma öncesi dönemle ilgili yaptığı kuramsal boyuttaki yorumlarda daha fazla isabet kaydetmiş olmasına rağmen klasik şiirin kendisine veya metinlere dair yorumlarda aynı isabeti sağladığı söylenemez. Hem klasik şiir okumalarının azlığı hem de Namık Kemal ve Gibb'den tevarüs edilen modern/oryantalist bakış açısının yönlendirmesi onun yorumlarının iyi niyetli olmakla beraber Avrupa-merkezci, anakronistik ve genellemeci olmasına sebep olmuştur.

Sonuç olarak Ahmet Hamdi Tanpınar, klasik şiiri anlamak için kuramsal anlamda çok uğraşmış, çok okuma yapmıştır. Bununla birlikte onun klasik metinleri ne ölçüde ve derinlikte okuduğuna dair şüpheler mevcuttur. Ahmet Hamdi Tanpınar klasik şiire döneminin şartlarının gereklerinin veya baskısının sonucu olarak değil de kendi kişiliği ve müktesebatının gerekleriyle yaklaşmayı öncelemeye çalışmıştır. Her ne kadar klasik şiire karşı bir ön yargısı olmasa da onun beslendiği kaynaklar, klasik şiiri kendi dönemiyle irtibatı kalmamış, geçmişte kalmış bir olgu addetmesine neden olmuştur. Tanpınar'ın klasik edebiyatla ilgili yorumları siyasi baskının sonucu oluşması muhtemel bir menfi bakışın aksine samimi olmakla beraber Yahya Kemal'in de etkisiyle oluşan garplılaşmış, modern bir bireyin bakış açısını yansıtmaktadır. Bu yüzden Tanpınar, klasik şiirin bitmiş olduğunu, günümüze taşınmaması gerektiğini düşünür. Bu da onun klasik şiiri kendi dönemi için bir tehdit addetmemesine sebep olmuştur; klasik şiirin Tanpınar'ın yaşadığı döneme söyleyecek bir sözü kalmamıştır. Paradoksal bir şekilde tam da bu yüzden klasik şiire eleştirel bir mesafeyle ve hakkaniyetle yaklaşmaya çalışmış, ona saygı duymuştur. Fakat bu, uzaktan sevilen bir akrabanın ölüsüne duyulan saygıdır.

KAYNAKÇA

Açıl, Berat. "Uzrî Love: A Common Feature in Eastern and Western Literatures". *Byzantine and Ottoman Civilizations in World History, International Symposium*. İstanbul: İstanbul Şehir Üniversitesi, 21-24 Ekim 2010.

_____, "The Poet 'Azmizade Haleti and the Transformation of Ottoman

Literature in the Seventeenth Century". *The Empires of the Near East and India: Sources Studies of the Safavid, Ottoman, and Mughal Literate Communities.* New York: Columbia University Press, 2019: 428–49.

Akün, Ömer Faruk. "Ahmed Hamdi Tanpınar". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. S. 12, 1962: 1–32.

Alptekin, Turan. "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Ölçü Dergisi*. S. 1, Mart 1957.

Avşar, Ziya. "Klasik Türk Edebiyatı Yorumcusu Olarak Tanpınar". *TULLIS*. 3 (1) (2018): 1–9.

Börekçi, Günhan. "İnkırâzın Eşiğinde Bir Hanedan: III. Mehmed, I. Ahmed, I. Mustafa ve 17. Yüzyıl Osmanlı Siyasî Krizi". *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. 14 (26) (2009): 45–96.

Çapan Özdemir, Funda. "Tanpınar'ın Divan ve Halk Edebiyatına Dair Görüşleri". Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi. 6 (14) (2019): 1–10.

Çelebi, Asaf Halet. "19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi". Türk Yurdu. S. 259, Ağustos 1956: 151–54.

Eralp, Vehbi. "Hamdi Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi". *Yeni Sabah*. Haziran 1949.

Gürel, Rahşan. "Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mülâhazalar I". *Dergâh*. S. 112, Haziran 1999: 15–18.

_____, "Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mülâhazalar II". *Dergâh*. S. 113, Temmuz 1999: 14–16.

İsen, Mustafa. "Divan Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu: Ahmet Hamdi Tanpınar". Ötelerden Bir Ses. S. 345–62. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.

Okuyucu, Cihan. "Tanpınar'ın Klasik Türk Edebiyatı Hakkındaki Görüşleri". *Berceste*. S. 38, *Ağustos 2005: 10–15.*

Özgül, M. Kayahan. 2013. "Edebiyat Tarihine Manifestik Bir Bakış". Turkish Studies. 8 (9) (2013): 2685–2700.

Pelvanoğlu, Emrah. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinde Avrupa Merkezlilik". Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, *2006.*

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Şeyhî Divanını Tedkik". *Açıkgöz*. S. 82, Temmuz 1936.

_____, "Mısralar Arasında 17. Asır Şairlerinden Nâilî'nin Bir Günü". *Türk İllüstrasyonu (L'illustration de Turquie)*. S. 64, Temmuz 1937: 9–10.

_____, "Eski Şiirimize Dair". *Bugün*. S. 3, Ekim 1938: 5.

_____, "Eski Şiir". *Oluş*. S. 18, Nisan 1939: 278.

_____, "Eski Şâirleri Okurken". *Tasvir-i Efkâr*. S. 4795, Ağustos 1941.

_____, "Evliya Çelebi". *Cumhuriyet*. S. 6395, Haziran 1942.

_____, "Evliya Çelebi ve İmparatorluk". *Cumhuriyet*. S. 6416, Haziran 1942.

_____, "İki Sonbahar Şiiri". *Cumhuriyet*. S. 6543, Kasım 1942.

_____, "Nedim'e Dair Bazı Düşünceler". *Ülkü*. S. 53, 1943: 2–4.

_____, "Ön Söz". *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, I–IV. İstanbul: Üçler Basımevi, 1949.

_____, "On Dokuzuncu Asrın İlk Yarısında Türk Şiiri". *Şadırvan*. S. 9, Mayıs 1949: 7.

_____,. "Fuzulî ve Bâkî". *Cumhuriyet*. S. 11756, Nisan 1957.

_____, "Fuzulî'ye Dair I". *Cumhuriyet*. S. 11694, *Şubat 1957*.

_____, "Fuzulî'ye Dair II". *Cumhuriyet*. S. 11708, *Şubat 1957*.

_____, "Fuzulî'ye Dair". *Fuzulî ve Leylâ ve Mecnun*. S. 18–32. İstanbul: Maarif Basımevi, 1959.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.

_____, *19. Asır Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.

_____, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler, Mektuplar, Röportajlar*. Haz., Erol Gökşen. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

_____, *Hüsrev ü Şirin.* (Darülfünun Mezuniyet Tezi, 1923). Haz., Mustafa Koç ve Şaban Özdemir. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

Yalçın, Esra ve Soner Özcan. "Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi: 1949 Yılına Ait Baskıdan 1956 Yılına Ait Baskıya Organizasyon, İçerik, Üslûp Farklılıkları". *Türkiyat Mecmuası.* 3 (1) (2021): 401–23.

Yazar, Sadık. "Yûnus Emre'nin Şiirlerinde Vezin Meselesi". (2021) (Yayımlanma aşamasında) www.tanpinarmerkezi.com

Değişen Osmanlı Patronaj Sistemine Dair *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nden Bir İlham

Gökçe Özder

Doktora öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı

Ahmet Hamdi Tanpınar *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, dönemin değişen İstanbul hayatını anlatırken Cevdet Paşa'nın *Tezakir-i Cevdet* ve *Maruzat*'ından öğrendiği bilgiler ışığında "zengin Mısırlı paşa, bey ve hanımların eski başkente gelip yerleşmelerinin, alafranga yaşayış modalarının şehirli arasına girmesinde büyük tesiri olduğunu ve biraz sonra başlayan Kırım Muharebesi dolayısıyla ecnebilerle temas genişleyince bu cereyanın büsbütün arttığını"[1] söyler. Tanpınar'ın toplumsal hayattaki dönüşüm ve yenileşmeyi anlatırken yaptığı bu vurgu, akla bahsi geçen Mısırlı zenginlerin dönemin Osmanlı sanat hayatına bir çeşit hamilik edip etmediği sorusunu getirir. Siyaset ve sanat alışverişi söz konusu olduğunda en çok öne çıkan dinamik, sanatçıların üretimleri karşılığında fonlanmasına dayanan patronaj sistemidir. Elbette değişen dünya koşulları sonucu patronaj sistemi de dönüşmüş fakat sanatçıları doğrudan veya dolaylı biçimde desteklemek değişmez bir paradigma olarak kalmıştır.

Bu çalışmada Tanpınar'ın yukarıdaki vurgusundan yola çıkılarak 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Mısırlıların etkisiyle değişen patronaj sistemi tartışılacaktır.

Ölür ise Hami Ölür, Himaye Ölesi Değil

Bugün Türkçede farklı anlam katmanlarına sahip olan patron kelimesi Latince "pater" yani "peder/baba" sözcüğünden gelmektedir.[2] Buna göre anlamsal olarak hane içindeki babayı işaret ettiği gibi teslis inancındaki baba

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 141.

2 Marjorie Garber, *Patronizing The Arts,* New Jersey: Princeton University Press, 2008, s. 2.

olarak Tanrı'yı da imlediği düşünülebilir.[3] Elbette bu, aynı zamanda mutlak siyasi otoritenin de temsilcisidir. Geleneksel İslam inancında ise zıllu'llah (Allah'ın yeryüzündeki gölgesi) olan Osmanlı sultanı sahibü'l mülk yani devletin sahibidir.[4] Burada patronla aynı kökten gelen patrimonyal sözcüğünün işaret ettiği olgudan söz etmek mümkündür. Buna göre patrimonyal sistem patron ile patrona itaat etmeyi kabullenenler veya iktidarın üzerinde güç kullandığı sosyal tabakalar arasında ortaya çıkan ilişki modelidir.[5] Patrimonyal ilişki çift taraflı bir kazan-kazan sistemi olarak tanımlanabilir. Gelirini kendine tâbi olanlarla paylaşması, onları koruması ve belli bir refah seviyesinde tutması gereken hamiye karşılık onun istediklerini yapması, koşulsuz şartsız itaat etmesi gereken tabiiyetindekiler, sistemin iki ana kutbudur. Genel perspektiften bakıldığında patronaj veya hamilik çok geniş bir kapsama sahip olmakla birlikte bu yazının konusunu sanat ve hatta özelde edebiyatın himayesi oluşturacaktır.[6]

Henüz ilk cümlesi "Sanatçıların her zaman patronu/hamisi olmuştur,"[7] olan Marjorie Garber'ın *Patronizing The Arts* kitabı büyük oranda Avrupa ve Amerika'yı odağına alarak ilk çağlardan bu yana sanatçının nasıl olup da her daim bir hamiye sahip olduğunu anlatır. Sanatın kitleleri etkileme gücü, gücünü korumak veya artırmak isteyen hükümet sahiplerinin de araçlarından biri olmuştur. Yalnızca sanat üreterek geçinmenin zorluğu ise sanatçıları çeşitli hamilere bağlı kılmış, bağımsız hareket etmelerini engellemiştir. Öyle ki II. Abdülhamid muhalifliğiyle bilinen *Servet-i Fünun* dergisi bile musavver oluşu sebebiyle başlangıçta sarayın dikkatini çekmiş ve desteklenmiş fakat padişah beklediği hizmetin karşılığını göremediği için bir süre sonra bu desteği kesmiştir.[8] Sonraki senelerde düzenli destek alınmasa dahi diğer matbaalara verilen nişan ve rütbeleri "bizim ne farkımız var" diye talep eden *Servet-i Fünun* matbaası mürettip, kâtip ve hamallarının bu isyanı neticesinde Ahmet İhsan rütbe ve nişan talebinde bulunmuştur. Kendisini ve muharrirlerini listeye dâhil etmese bile Ahmet İhsan, Tevfik Fikret'in ateşli

3 Uğur Tatlısumak, "Osmanlı Uleması ve Patronaj İlişkisi", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2016, s. 10.

4 Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi,* İstanbul: İSAR Vakfı Yayınları, 2010, s. 64.

5 Tatlısumak, "Osmanlı Uleması ve Patronaj İlişkisi", s. 12.

6 Yeni Türk edebiyatındaki patronaj ilişkileri ve edebiyat mahfillerindeki modern himaye sistemi için bkz., Turgay Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri,* İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020, s. 43-51.

7 Garber, *Patronizing The Arts,* s. 1.

8 Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları,* haz., Ali İhsan Kolcu, Rize: Salkımsöğüt Yayınları, 2019, s. 71.

eleştirilerinin odağından kurtulamaz.[9] Bu noktada Ahmet İhsan'ın sorduğu şu soru sanatçıların bir patron tarafından desteklenmesi konusunda önemli bir ikiliğe işaret eder:

> Tevfik Fikret'in babası Akka mutassarrıfı idi; babasından her ay 15 altın harçlık gelirdi; Aksaray'da mükemmel bir konakları vardı. Yani hiçbir şeye ihtiyacı yoktu, küstüğü zamanda Robert Kollej'de muallim olmuştu. O zaman kendime sordum:
>
> Fikret böyle refah içinde olmasaydı mübalağalı meyillerinde sebat eder miydi?[10]

Ahmet İhsan'ın Tevfik Fikret üzerinden dikkat çektiği bu mesele patronaj sisteminin gerekliliğinin de göstergelerindendir. Garber'ın da belirttiği üzere çok az sanatçının tamamen bağımsız olmayı göze alabilme lüksü mevcuttur.[11] Benzer bir durumun eski Türk edebiyatında da mevcut olduğu, tezkire yazarlarının tezkirelerine dâhil ettikleri bazı şairler için iyi birer sanatçı olmasına rağmen hamisi olmadığından ünlenemediklerine dair sözlerinden anlaşılmaktadır.[12]

Bu noktada sanatçıyı himaye edenin kim olduğu sorusu ortaya çıkar. Geleneksel dünyadan alışkın olduğumuz üzere, "tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağ"dan önce sanat yapıtları büyük oranda biricikti. Örneğin bir edebiyat eseri matbaa veya fotokopi tekniği olmadığından sadece istinsah yoluyla, büyük emek ve maliyetle kopya edilebiliyordu. Sanat eserinin biricik olma durumu tekelleşmeyi, tekelleşmeyle birlikte de sanatçının çok güçlü fakat az sayıda hamisi olmasını zorunlu kıldığından gerek Avrupa'da gerek Osmanlı'da sanat sadece belli birkaç önemli ve zengin ismin hamiliğinde ilerledi. Hilal Kazan 16. yüzyılda Osmanlı'da sanatın nerede, ne şekilde ve kimler tarafından himaye edildiğini ele aldığı çalışmasında sanatçıların merkezde hükümdar ve yine sultanın çevresinde yer alan sadrazam, şeyhülislam, nişancı gibi yüksek düzey devlet ricalince, taşrada ise şehzadeler ve ayan, beylerbeyi, kadı, defterdar gibi vilayetin ileri gelenlerince himâye edildiklerini tespit etmiştir.[13] Fakat burada hamilerin sayıca çok ve farklı görünmesi bu oluşumu "demokratik" kılmaz. Patrimonyal sistem söz konusu olduğunda devletin ileri gelenleri her ne kadar bazı isimlerin hamisi olsalar da kendileri de hükümdar himayesinde olduklarından ona karşı sorumludurlar. Dolayısıyla kendilerini sultana beğendirme çabası söz konusu olduğundan himâye ettikleri sanatçı-

9 Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları,* s. 86-87.

10 Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları,* s. 87.

11 Garber, *Patronizing The Arts,* s. 43.

12 Tuba Işınsu İsen-Durmuş, Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye, İstanbul: Muhit Kitap, 2021, s. 21.

13 Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, s. 19.

ları da sultanın sanat ve edebiyat görüşü, beğenisi üzerinden seçmek zorunda kalırlar.[14] Sanatçı eserini hami adayına sunduktan sonra sultanın beğenisine göre para, mal, elbise, mevki gibi ihsanlarda bulunulur,[15] beğenilmeyen eserler iade edilse de boş gönderilmez.[16]

Osmanlı'nın himaye sistemiyle Avrupa'daki pek çok bakımdan müşterektir. Örneğin Rönesans dönemi sanatçıları ya saraya bağlı olarak çalışmış ya da dönemin siyasetinde söz sahibi olan aristokrat ailelerin maiyetinde bulunmuşlardır.[17] Doğu'da olduğu gibi Batı'da da hükümet himayesindeki sanatçı; hibe, teşvik, görünürlük, ün, ödül, korunma gibi avantajlara sahip olur. Buna karşılık da hamiler kendilerine bağlı; ün, itibar ve otoritelerini yükselten sanatçıları çevresine toplamış bulunur. Yukarıda da belirtildiği gibi burada çift taraflı bir alışveriş söz konusudur. Buna bağlı olarak örneğin divanlardaki kaside bölümleri, tezkirelerdeki mukaddimeler, ithaflar;[18] Batı'da ise hamisinin görüntüsünü yaptığı resme ekleme geleneği[19] esasında himaye edenin gönlünü hoş etmek, ününü ve otoritesini artırmak için yapılan hareketlerdir. Bu sebeple haminin hoşuna gitmeyecek sözler söylemekten kaçınılır.[20] Dolayısıyla ortaya haminin sanat beğenisine uygun eserler çıkar. Bu da sanatçının zihninin ve yeteneğinin patronun istediği yönde gelişmesine sebep olur.[21]

Zamanla matbaa gibi çoğaltma teknikleri geliştikçe sanat ve edebiyat eserleri daha ucuz yollarla üretilir olur. Buna bağlı olarak sanatın demokratikleşmesi ve giderek hami sayısının artması gündeme gelir. Örneğin önceden bireysel hamilerce desteklenen ressamlar ve heykeltıraşlar için 18. yüzyıla gelindiğinde eserlerini müzede sergilemek yeni bir patronaj sistemi hâline gelmiştir.[22] Bu dönemde önceleri burjuvalar ve yine belli bir refah seviyesinin üstündekilerce satın alınabilir hale gelen sanat eseri günümüzde sponsorlar, yazar ajansları, sanat galerileri gibi kurumsallaşan ve sayıca fazlalaşan grupların himayesi altına girmiştir.[23]

14 *A.g.e.*, s. 34.

15 *A.g.e.*, s. 53.

16 *A.g.e.*, s. 42.

17 İsen-Durmuş, Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye, s. 19.

18 *A.g.e.*, s. 32.

19 Garber, *Patronizing The Arts,* s. 2-3.

20 Halil İnalcık, *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2019, s. 15.

21 Tatlısumak, "Osmanlı Uleması ve Patronaj İlişkisi", s. 17.

22 Garber, *Patronizing The Arts,* s. 7.

23 *A.g.e.*, s. 3.

Endüstriyel çağda sanat eserinin biricik olmaktan çıkması ve üretiminin maliyet ile zaman bakımından kolaylaşması sanatçının daha ucuza ve eskisinden daha fakir fakat çok sayıda hamice desteklenmesinin yolunu açar. Sanatın nispeten demokratikleşmesiyle sanatçılar kendilerine en uygun hamiyi seçmeye, hamiler ise kimi destekleyeceklerine karar vermeye başlar. Bu durumda halen varlığını sürdüren patrimonyal devlet tarafından hangi sanat yapıtının destekleneceği veya desteklenmeyen sanat yapıtlarının hangi başka patronlar tarafından fonlanacağı soru ve sorunları ortaya çıkar.

Elbette endüstriyel çağdan önce de otoritenin hoşuna gitmeyecek türden sanat eseri üretenler mevcuttur. Fakat bunlar kendilerine kolay kolay hami bulamamış ve siyasi iktidar tarafından devlet himayesinden mahrum bırakılıp dışlanmışlardır.[24] İtibar, ün, para kaybına uğrayan sanatçıların üretmeye devam etmesi giderek zorlaşır. Sanatın demokratikleşmesi süreciyle birlikte iktidarın paradigmasına muhalif sanatçıların da çeşitli yollarla hamilere sahip olabilecekleri görülür. Bu, rakip hamilere yönelmek şeklinde olabileceği gibi kamusal yolla halktan belli bir grubun desteğini alarak da ilerleyebilen bir süreçtir.

Hami sayısının artması, her düşüncenin destekçi bulabileceği veya halka ulaşabileceği anlamına gelmez. İktidar, elinde tuttuğu yasa gücüyle muhalif söylemleri susturmayı dener. Bir modern çağ sistemi olan sansürün çıkış noktası da esasında budur. Fakat Şükrü Hanioğlu'nun da vurguladığı gibi 19. yüzyıl öncesi yasaklarıyla sonrasındaki sansür yasalarının uygulamada benzer olmasına karşın aynı nitelikte olmadığını da belirtmek gerekir.[25] Osmanlı Devleti'nde 8 Şubat 1857'de yürürlüğe konan Matbaa Nizamnamesi bir bakıma sansüre dair ilk düzenlemedir ve herkesin istediği gibi kitap/dergi yayımlayamayacağı; matbaa açmak, kitap/dergi yayımlamak için sadaretten gerekli izinlerin alınması gerektiği, ahlak ve emniyete aykırı yayın yapan gazetecilerin tutuklanacağı benzeri kanun maddelerini içerir.[26]

Sansür, yasaklama, sürgün gibi cezalar sanatçıların hükümdar-patron tarafından desteklenmemesi ve hatta engellenmesi sonucunu ortaya çıkarır. Buna bağlı olarak sanatçılar kendilerine yeni hamiler arama yoluna girer. 1841 senesinden itibaren ayrı bir devlet hükmüne koyabileceğimiz Mısır'ın ileri gelenleri birkaç farklı yolla 19. yüzyıldaki İstanbul sanat hayatının canlanmasına yardımcı olmuşlardır. Bu yollar; Mısır'da devlet kademelerinde ve basın-yayın faaliyetlerinde uzun yıllar emek vermiş isimlerin İstanbul'a

24 Tatlısumak, "Osmanlı Uleması ve Patronaj İlişkisi," s. 27.

25 Şükrü Hanioğlu, "Sunuş", *II. Abdülhamid Döneminde Sansür* içinde, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2020, s. 12.

26 Fatmagül Demirel, *II. Abdülhamid Döneminde Sansür,* İstanbul: Bağlam Yayınları, 2020, s. 30-31.

gelerek çeşitli encümenler oluşturmaları ve Mısır'daki zengin bey ve hanımların İstanbul'a gelip para harcayarak buradaki ekonomik ve buna bağlı olarak sanatsal hayatı canlandırmaları şeklinde özetlenebilir.

Yeni Bir Hami: Kavalalı Mehmet Ali Paşa

18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başında Mısır'daki Fransız işgali ve ardından Fransız varlığının silinmesi sürecinde bölge ciddi krizler yaşar ve buradaki kargaşadan faydalanarak askeri başarıları ile halkın desteği sonucu 1805'te valiliğe atanan Kavalalı Mehmet Ali Paşa bir Türk olarak Arap tebaasını yönetmeye başlar. Bu dönemden sonra askeri bilgisini de kullanarak Mısır'daki iktidarını sağlamlaştırmak ve hâkimiyet alanını genişletmek üzere Osmanlı hükümetiyle sürekli çatışacağı bir sürece girer. 1841'de Mısır'da valiliğin babadan oğula aktarılacağına dair fermanın yayınlanmasıyla bu bölge büyük oranda özerk bir hükme kavuşmuş olur.

Yenileşmeye düşkün Kavalalı Mehmet Ali Paşa işe ekonomiyi iyileştirmekle başlar. Zorunlu askerliği getiren Mısır hidivi yeni ve pahalı ordusunu doyurmak için vergilendirme sistemini değiştirerek halkının tarımla ilgilenmesini neredeyse zorunlu kılacak şekilde onları teşvik eder. Zürcher'in ifadesiyle Osmanlı'da olduğu gibi Mısır'da da ekonomi problemi hiçbir zaman tam olarak çözülemediyse de Kavalalı bu yeni ordunun masraflarını karşılamada Osmanlılardan çok daha başarılı olmuştur.[27]

Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın Mısır'daki modernleşme icraatları büyük oranda eğitim, askeri ve basın-yayın alanlarında olur. Bu yenileşmeleri gerçekleştirirken Avrupa ve İstanbul'a çeşitli isimleri göndererek bu bölgelere yönelik raporlar sunmalarını bekler. Mısır hidivi, yeni açtığı okullara kitap gerektiğinden ve bilhassa Avrupa'daki askeri yenilikleri öğrenmek için yoğun biçimde basın-yayın faaliyetine başlar. İstanbul'dakinden neredeyse yüz sene sonra, 1822'de, kurulmasına öncülük ettiği Bulak Matbaası'yla öylesine hızlı ve pratik davranır ki Osmanlı'nın ilk resmi gazetesi olan *Tasvir-i Efkâr*'dan bile üç sene önce Mısır'da *Vekayi-i Mısriyye* isimli resmi gazetenin yayına başlamasını sağlar. Kavalalı Mehmet Ali Paşa politik mevzularda basının önemini kavramış bir isimdir.[28] Bu yüzden ilk faaliyetleri arasında gazete çıkarmak olması da şaşırtıcı değildir.

Bulak Matbaası'nın büyük oranda İstanbul'daki matbaacılık faaliyetlerini örnek aldığının en önemli kanıtı bu dönemde basılan kitapların şekilsel

27 Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,* çev., Yasemin Saner, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 55-56.

28 Ekmeleddin İhsanoğlu, *The Turks in Egypt and Their Cultural Legacy*, çev., Humphrey Davies, New York: The American University in Cairo Press, 2012, s. 320.

özelliklerinin İstanbul'da basılanlarla hemen hemen aynı olmasıdır. Özellikle de basılan kitaplardaki dekoratif tercihler ortaklık gösterir. Örneğin kitapların ilk sayfalarındaki başlıklara süslü çelenkler kondurmak fikri ve bu çelenklerin şekli İstanbul'dakilerle aynıdır.[29]

Johann Strauss, *The Egyptian Connection in Nineteenth Century Ottoman Literary and Intellectual History* isimli çalışmasında başta Bulak Matbaası'nın faaliyetleri olmak üzere Mısır'daki basın-yayın icraatlarının Osmanlı entelektüel hayatına katkılarını anlatır. Bulak Matbaası'nın açılmasıyla Mısır'da yoğun biçimde başlayan Türkçe çeviri faaliyetinde Osmanlı'dan gelen aydınlar etkin rol oynamıştır. Bunların başında da Mısır hidivine baş muavinlik de yapan, aynı zamanda Bulak Matbaası'nın ilk müdürü olan Abdurrahman Sami Paşa gelir.[30] Abdurrahman Sami Paşa'nın oğlu Abdüllatif Suphi Paşa da tıpkı babası gibi Mısır'da yönetimle alakalı önemli makamlarda yer almış, çeviri faaliyetlerinde aktif olarak rol almamakla birlikte Kavalalı tarafından İbn Haldûn'un "Mukaddime"sini de içeren önemli eseri *Kitâbü'l-'İber*'in çevrilmesi konusunda teşvik edilmiş, Mısır'dayken çevirisini tamamlayamadığı bu kitabı daha sonra İstanbul'da bastırmıştır.[31]

Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın ölümünden sonra İstanbul'a gelen Sami Paşazade (Suphi Paşazade) ailesi burada 1850'lerde başlayan büyük konak geleneğini yüzyılın sonuna dek sürdürerek başta Mısır'dan olmak üzere devamlı konuklar ağırlamış, dönemin bilginlerine, yazarlarına, sanatçılarına kapılarını her daim açık tutmuşlardır.[32] Sami Paşazade Sezai de anılarını topladığı *Rumuzu'l Edeb*'de Hakkı Bey, Kazım Paşa, Avni Bey gibi isimlerin haftada veya on beş günde bir evlerine geldiğini, hatta Hakkı Bey'in, Sami Paşazade Sezai'nin babası aracılığıyla "ihsan-ı şahaneye ve maişetini temin eder bir maaşa nail olduğu için pür-şevk ü tarab" olduğunu yazar.[33] Zaten Sezai'nin babası Sami Paşa tıpkı babası Ahmet Necib Efendi gibi şairdir. Edebiyata olan ilgisi kuşaktan kuşağa aktarılmış olacak ki oğlu Sezai Bey ve yine bu aileden olan Hamdullah Suphi (Tanrıöver) de ilerleyen yıllarda Türk edebiyatının önemli isimlerinden olacaktır. Kayahan Özgül de Sami Paşa Konağı'nın "öncelikle 'devlet için' aydın'dan 'devlete rağmen' aydın'a

29 *A.g.e.*, s. 336.

30 Johann Strauss, *The Egyptian Connection in Nineteenth Century Ottoman Literary and Intellectual History.* Beirut: Orient-Institut der Deutschen Morgenlaendischen Gesellschaft, 2000, s. 36.

31 *A.g.e.*, s. 37.

32 Necdet Sakaoğlu, "Samipaşazadeler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde, cilt 6, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994, s. 434.

33 Sami Paşazade Sezai. "Rumuzu'l Edeb", *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebî Makaleleri* içinde, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1981, s. 76.

geçişte, sonra da 'düşünen' aydın'dan düşündüğünü gerçekleştirmeye çalışan 'eylemci' aydın'a geçişte" önemli rol oynadığını söyler.[34]

Sami ve Suphi Paşazadeler doğrudan siyasi otoriteye müdahale eder bir konumda olmasalar da konaklarında devrin muhalif figürlerine ev sahipliği yaparlar. Sami Paşa'nın himayesindeki ve konağın devamlı ziyaretçilerinden olan Ali Suavi bilindiği üzere Jön Türklüğün de öncülerindendir. Onun buradaki "'memnu' kabul edilebilecek farklı Avrupai fikirlerle karşılaşmış ve bu fikirlerden etkilenmiş olması mümkündür."[35] Benzer şekilde Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucularından olan Ayetullah Bey de Suphi Paşa'nın oğludur ve babasının konağında özel hocalarca eğitilmiştir.[36]

Mısır'da etkin rol oynayan bir diğer Osmanlı aydını Yusuf Kâmil Paşa'dır. Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın yanında pek çok yüksek memuriyette bulunan Yusuf Kâmil Paşa Fransızcayı da onun teşvikiyle öğrenir ve bu vesileyle İstanbul'a döndüğünde ilk çeviri roman kabul edilen *Telemak*'ı Türkçeye kazandırır.[37] Mehmet Ali Paşa'nın kızı Zeynep Hanım'la evlenen Yusuf Kamil Paşa Mısır'daki diğer Osmanlı aydınları gibi Kavalalı'nın ölümü ve akabinde Abbas Halim Paşa'nın valiliğe gelişiyle İstanbul'a dönmek zorunda kalır.

Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Cevdet Paşa'nın eserlerinden de faydalanarak sadrazam Reşid Paşa ile Fethi Paşaların Osmanlı kültür hayatına katkı ve desteklerini sıralar. Bu noktada özellikle Şinasi, Ziya Paşa gibi isimleri yetiştirmekteki önemini anlatması kıymetlidir. Öte yandan Reşid Paşa'nın ölümünden sonra Şinasi'ye hamilik de etmiş olan Yusuf Kâmil Paşa ile Suphi Paşa üzerine söyledikleri dikkat çekicidir:

> Bu iki büyük vezirden başka, konaklarını ilim ve sanat adamlarına açmış kaç kişi daha vardır. 'Telemak' mütercimi Yusuf Kâmil Paşa, onun oğlu olan ve şark kadar garbı da tanıdığı iddia edilen, zamanında meskukat ilminde büyük bir kudret gösterilen Subhi Paşa bunların başında gelir. Fakat ilerde muhtelif vesileler üzerine döneceğimiz şu şahsiyetlerin hiçbir zaman mühim tesirleri olmamıştır.[38]

Tanpınar, uzun seneler Kavalalı Mehmet Ali Paşa himayesinde bulunmuş, onun teşvikiyle kendini geliştirmiş; İstanbul'a dönmek zorunda kaldıktan

34 Kayahan Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle: Modern Türk Şiirine Doğru*, Ankara: Hece Yayınları, 2006, s. 85.

35 Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat*, s. 85.

36 Anar, *a.g.e.*, s. 90.

37 Strauss, *The Egyptian Connection in Nineteenth Century Ottoman Literary and Intellectual History*, s. 40.

38 Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* s. 142.

sonra ise konaklarını sanat çevrelerine açmış olmalarıyla dönemin sanat hayatını canlandırmış bu iki ismin "tesirli" olmadığı iddiasında bulunur. Kayahan Özgül'ün de ifade ettiği üzere, bu görüşe katılmak pek mümkün değildir.[39] Nitekim Tanpınar da iddiasını destekleyecek argümanlar sunmamıştır.

Yukarıda ismi geçen âlimler Mısır'da bulundukları süreçte Bulak Matbaası'ndaki yayın faaliyetlerinde etkindir. Fakat dikkat edilmesi gereken husus, halkı Arap olan bir bölgenin bunca Türkçe kitabı ne yapacağı sorusudur. Farsça klasiklerin yanı sıra Arapça-Türkçe ve Farsça-Türkçe sözlüklerin basılmasını sağlayan, aynı zamanda Batı'dan da Türkçeye pek çok eserin kazanılmasına vesile olan Bulak Matbaası'ndaki Türkçe kitaplar yerel pazara çok fazla sunulmadan İstanbul'a gönderilir.[40] Mısır'da yayına hazırlanıp basılan kitaplar burada ilk kez bir okur topluluğunun oluşmasına da vesile olur.[41]

Elbette Bulak Matbaası'nda yerel pazar için de kitap basımı söz konusudur. Özellikle okullara dağıtılmalarının ardından dileyenlere kitapların peşin veya taksitle satılması, toptan alımlarda iskonto yapılması gibi ticari işleyişler yürürlüğe girer. Dahası matbaada diledikleri kitapları basmaları için yatırımcıları teşvik edici uygulamalar yapılır.[42]

Söz konusu patronaj sisteminin değişmesi ve basın-yayının demokratikleşmesi olunca sansür de kaçınılmazdır. Mısır'da ilk matbuat kanunu, mühendishanede ders veren İtalyan asıllı Bilotti'nin İslam karşıtı "La Religion des Peuples Orientaux" isimli şiiri bastırma girişimi sonucu, İstanbul'dakinden yaklaşık otuz sene evvel, 1823'te yürürlüğe girer ve bunun sonucunda Mehmet Ali Paşa kendinden izinsiz kitap basılmasını yasaklar.[43]

Mısırlı Bey ve Hanımlar İstanbul'da

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde doğrudan bir edebiyat tarihi anlatısı sunmayıp tüm bu edebiyattaki yenileşme sürecini dönemin toplumsal ve siyasi dönüşümleriyle birlikte ele alır. Bu bakımından tezkire geleneğinden el alan edebiyat tarihlerine kıyasla farklı bir yol izlemiştir. Ahmet Cevdet Paşa'nın *Tezakir-i Cevdet, Maruzat* gibi kitaplarını okuyarak bu kitaplara referans vermesi dönemin sosyal ve siyasi hayatına

39 Kayahan Özgül, *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuara,* Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012, s. 19.

40 Strauss, *The Egyptian Connection in Nineteenth Century Ottoman Literary and Intellectual History,* s. 40.

41 *A.g.e.*, s. 48.

42 Turgut Kut, "Bulak", *İslam Ansiklopedisi* içinde, cilt 6, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, s. 389.

43 *A.g.e.*, s. 389.

hâkim olma çabasının en önemli göstergesidir. Onun, 19. yüzyılın ilk yarısından başlayan, Mısır'dan İstanbul'a gelen bey ve hanımların İstanbul'un ekonomik ve sosyal hayatını canlandırıp dönüştürdüğü vurgusu bu bakımdan önemlidir.

Ahmet Cevdet Paşa *Maruzat*'ta Mısır'dan paşa, bey ve hanımların Abbas Paşa'nın valiliği esnasında İstanbul'a hicret ettiğini, burada büyük paralar ödeyerek yalılar ve konaklar aldıklarını, çok para harcayarak israf yaptıklarını ve bu israfla İstanbul'un kibarlarına örnek olarak onları da israfa sürüklediklerini yazar.[44] *Tezakir*'de ise bunlara ek olarak Mısırlıların emlak fiyatlarını artırdığını, ithalat ve ihracat dengesinin bozulduğunu fakat esnafın işleri iyi gittiğinden ve memurlar da maaşlarını alabildiğinden kimsenin bu duruma ses çıkarmadığını söyler. Ayrıca Boğaziçi sayfiyelerinde safa sürüldüğünden kimsenin keder ve gam düşünecek hâli yoktur.[45] Tanpınar ise bu değişimle alakalı olarak Cevdet Paşa'dan aktardığı bölümlerin ardından "büyük sanat modalarına henüz nüfuz etmeyen ve ancak hayatın dış tarafında kendini gösteren bu terkibin güzel ve çirkin tarafları bulunduğunu" inkâr etmez. Fakat ona göre bunlar da çok yüzeyseldir.[46]

Ekrem Işın, Cevdet Paşa gibi ulema sınıfından gelen sivil bir bürokratın Mısırlı zenginleri devletin ekonomik çöküşünden sorumlu tutan bu tavrını "dinsel yaşantının gündelik hayatın sınırları içinde azalan etki gücüne"[47] bağlar. Nitekim Abdülhak Şinasi Hisar da 19. yüzyılın sonundaki Boğaz sefalarından bahsederken "nispeten daha serbest sayılan ve olan Mısırlılar sazı takip eden kalabalığın içine girmekte bir mahzur görmezler ve bundan çekinmezlerdi"[48] diyerek Mısırlıların "rahatlığını" vurgulamıştır. Mısırlıların bu serbestliğinin birkaç sebebi olabilir. Fakat yine Hisar'ın da vurguladığı üzere bu sebeplerin başında, Sultan Hamid zamanında büyük memurların padişahın yasaklarından dolayı Boğaziçi'nde bulunamaması, Mısırlı ailelerinse "nispeten daha geniş hürriyetlerinden istifade ederek her gezinti akşamına ve her saz gecesine"[49] katılabilmeleri olabilir.

Kavalalı Mehmet Ali Paşa'dan sonra valiliğe gelen Abbas Hilmi Paşa yenilik

44 Cevdet Paşa, *Ma'rûzât*, haz., Yusuf Halaçoğlu, İstanbul: Çağrı Yayınları, 1980, s. 7.

45 Cevdet Paşa, *Tezâkir 1-12*, yay., Cavid Baysun, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986, s. 20.

46 Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 34.

47 Ekrem Işın, "19.yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* içinde, cilt 2, yay., Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s. 551.

48 Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Mehtapları,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 67.

49 Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 34.

karşıtlığıyla bilinir. Öyle ki Kavalalı'nın açtığı pek çok kurumu kapatmış, bu kurumlarda çalışanlar da İstanbul'a kaçmışlardır. Bu sebeple Ahmet Cevdet Paşa'nın, paşa, bey ve hanımların Abbas Paşa dönemindeki Mısır'dan İstanbul'a hicretinden söz etmesi boşuna değildir. Bu anlamda en önemli isim Damat İbrahim İlhami Paşa'nın kızı Emine Valide Sultan'dır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın "kadınlara paşa denilmediği hâlde, önce bir hıdiv kızı, sonra bir hıdiv zevcesi ve şimdi de bir hıdiv valdesi olan ve prenseslerin yaşlısı, en itibarlısı, en şöhretlisi bulunan bu hanıma, kadınlar arasındaki yegâne paşalığı vermiş ve böylece kendisine 'Valde Paşa' denilmişti"[50] şeklinde tarif ettiği Emine Valide Sultan'ın Bebek'teki yalısı ve Boğaz'daki saz tertipleri ünlüdür.

Boğaz'daki saz tertipleriyle ünlü diğer isimler yalısı Valde Paşa'nınkinin yanında bulunan Mısırlı Zeynep Hanımefendi,[51] Sait Halim Paşa ve Suphi Paşazade Sami Beylerdir.[52] Üç isimden her birinin Mısır'la doğrudan bağlantısının olması önemlidir.

Sonuç

Endüstriyel çağın peşinden gelen 19. yüzyıl, sadece teknolojik ilerlemeye değil, aynı zamanda kapalı olmayan tüm toplumlarda bir değişime sebep olmuştur. Geleneksel-modern ayrımını bu çağda belirginleşmesinin temelinde yalnızca yüzeyde kalan bir değişim değil, daha derinde, kişileri ve toplumsal ilişkileri dönüştürecek birtakım yeniliklerin olması yatar.

Sanatın en temel ihtiyaçlar arasında olmaması, özellikle kaynakların kısıtlı olduğu zamanlarda sanatçıların para kazanmasını zorlaştırır. Bu sebeple kendiliğinden bir çözüm olarak zengin yönetici sınıfın sanatçıları himaye ettiği ve karşılığında kendisine sadakati artıracak sanatsal üretimler beklediği hamilik sistemi ortaya çıkar. Bu sistem farklı kültürel alt yapılara sahip olan bölgelerde de birbirine benzer şekillerde yüzyıllarca işlerliğini korumuştur. Fakat teknik olanakların gelişmesi ve sanatsal üretimin maddi ve zamansal olarak kolaylaşması sonucunda sanat eserleri belli birkaç kişinin ulaşabileceği düzeyden çok daha fazla insanın erişebileceği noktaya gelmiş, yani sanatsal üretim ve tüketim demokratikleşmeye başlamıştır. Doğal olarak bu durum himâye sisteminde de değişikliklere sebep olur.

19. yüzyılın ilk yarısında Mısır valiliğinde görev yapan Kavalalı Mehmet Ali Paşa matbaa sayesinde basın-yayına dair üretimleri halkın rahatça satın alabileceği düzeye taşımıştır. Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın 19. yüzyılın ilk

50 *A.g.e.*, s. 36.

51 Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*, s. 111.

52 *A.g.e.*, s. 61.

yarısında attığı bu tohumlar, 1850'lerden itibaren İstanbul'a dönen Osmanlı aydınlarının burada çeşitli encümenler kurarak sanat ve edebiyat hayatını geliştirmelerine vesile olur. Birkaç sene sonra ise bu durum aynı aileden gelen ve politik problemlerden dolayı Mısır'dan uzaklaşan Mustafa Fazıl Paşa'nın edebiyat eserlerinde muhalif söylemlerde bulunan Namık Kemal, Ziya Paşa gibi isimlere hamilik yapmasına kadar varmıştır.

19. yüzyılın ilk yarısında ekonomik problemlerini çözme konusunda Osmanlı'dan daha başarılı olan ve giderek zenginleşen Mısır'daki bey, hanım ve paşalar, yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelerek burada hem konak hayatının hem de eğlence kültürünün değişmesine sebep olmuşlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 19. yüzyıldaki değişen edebiyat anlayışının arka planını ortaya koyduğu noktada İstanbul'a Mısır'dan gelen zenginlerden bahis açması tesadüf değildir. Cevdet Paşa'nın dönemin ekonomik problemlerinden Mısırlıları sorumlu tuttuğu tespitlerini doğrudan temel almayan Tanpınar, bu durumun olumlu ve olumsuz sonuçlarını birlikte düşünmeyi tercih etmiş fakat Cevdet Paşa'ya yaslanan ve nispeten taraflı davrandığı kimi durumlarda argümanlarını açıkça sunmaktan imtina etmiştir.

Tanpınar'ın *19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Cevdet Paşa'dan el alarak yaptığı bu vurgusu, arka planda başta hamilik sistemi olmak üzere geniş çapta bir toplumsal değişimin göstergesi olarak karşımıza çıkar.

KAYNAKÇA

Anar, Turgay. *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020.

Cevdet Paşa. *Ma'rûzât.* Haz., Yusuf Halaçoğlu. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1980.

_____, *Tezâkir 1-12.* Yay., Cavid Baysun, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986.

Demirel, Fatmagül. *II. Abdülhamid Döneminde Sansür.* İstanbul: Bağlam Yayınları, 2020.

Garber, Marjorie. *Patronizing The Arts.* New Jersey: Princeton University Press, 2008.

Hanioğlu, Şükrü. "Sunuş." *II. Abdülhamid Döneminde Sansür* içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2020.

Hisar, Abdülhak Şinasi. *Boğaziçi Mehtapları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

_____, *Boğaziçi Yalıları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Işın, Ekrem, "19.yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat." *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* içinde. Yay., Murat Belge. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985: 538-563.

İhsanoğlu, Ekmeleddin. *The Turks in Egypt and Their Cultural Legacy.* Çev., Humphrey Davies. New York: The American University in Cairo Press, 2012.

İnalcık, Halil. *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme.* Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2019.

İsen-Durmuş, Tuba Işınsu. *Şair ve Sultan: Osmanlı'da Edebi Himaye*. İstanbul: Muhit Kitap, 2021.

Kut, Turgut. "Bulak." *İslam Ansiklopedisi* içinde. Cilt 6. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992: 387-390.

Özgül, Kayahan. *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle*: *Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.

_____, *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuara*. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012.

Sakaoğlu, Necdet. "Samipaşazadeler". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde. Cilt 6. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994: 433-435.

Sami Paşazade Sezai. "Rumuzu'l Edeb", *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebî Makaleleri* içinde. Haz., Zeynep Kerman. *İstanbul: İstanbul Üniversites*i Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1981.

Strauss, Johann. *The Egyptian Connection in Nineteenth Century Ottoman Literary and Intellectual History.* Beirut: Orient-Institut der Deutschen Morgenlaendischen Gesellschaft, 2000.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İsttanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

Tatlısumak, Uğur. "Osmanlı Uleması ve Patronaj İlişkisi". Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2016.

Tokgöz, Ahmet İhsan. *Matbuat Hatıralarım ve Öteki Hatıra Yazıları.* Haz., Ali İhsan Kolcu. Rize: Salkımsöğüt Yayınları, 2019.

Kazan, Hilal. *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*. İstanbul: İSAR Vakfı Yayınları, 2010.

Zürcher. Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. Çev., Yasemin Saner. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Yahya Kemal'in Şahsi Masalı Olarak İç İnsan

Ali Utku

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Felsefe Bölümü

İnsan, içinden yapılır ve değiştirilir.
İnsan, içinde çalışan zembereklerle anlaşılır.
Şiir, eğer kendimize dilin imkânlarından ruh halleri
yaratmak sanatı ise, Yahya Kemal bunun hakiki ustasıydı.
Ahmet Hamdi Tanpınar

İster ruh, can, benlik, bilinç, bilinçdışı, zihin, ister düşünüm, duygulanım, algı, sezgi, hayal, hatıra, rüya, hülya, ister içerinin ve dışarının oyunu, ister Varlığın varlığı, zamansallık, irade ve talih, isterse dilin işlemleri olarak ifade bulsun içsellik, Tanpınar'ın eserlerinde merkezî vurgulardan biri olarak görünür ve yeri, sınırları ve işlevleri bağlamlara göre değişmekle birlikte nesnesini belirleyen bir içedönük boyut varlığını daima sürdürür. Bütün içsellik göndermelerini kendinde topluyor görünen "iç insan" kavramı –doğrudan bir tanımı verilmemekle birlikte– "iç âlem", "iç dünya", "iç yaşam", "iç ben", "zihniyet", "şahsi masal", "talihi yenme masalı", "ebedi saadet masalı", "ruh nizamı", "nefs terbiyesi", "zihin terazisi", "iç bütünlük", "iç bölünmüşlük", "iç görü", "iç aydınlığı", "iç huzuru" gibi manevi ve moral olanı veren içedönük terkiplerle birlikte bazı önemli noktalarda görünür; "rind", "gönül adamı", "insan-ı kâmil"; "iç âlem fatihi", "iç âlem mimarı", "hülya adamı"; "rüya adamı" gibi modellere bürünür; tasavvuf düşüncesi, personalizm, spiritüalizm, *einfühlung* estetiği, Bergsoncu spiritüalizm, Freudçu psikanaliz vb. teorik temellere yaslanır:

> şuuraltı veya şuurdışı dünyanın o kadar keyfi şekilde açıldığı ve insanın yine büyük mânâsında hayvani veya uzviye naklettiği birtakım halleri behemehâl ifade etmek istediği bir devirde … bütün bir sanatkâr ve filozof kalabalığının kelimeyi iç insana ve

> onun duygu ve düşünce hayatına sıkı sıkı ekle[meleri][1]

dikkatleri arasındadır.

Hemen belirtelim ki bu içsellik ilgisi sığ bir idealizme, basit bir psikolojizme saplanıp kalmaz. Hatta metafizik olmaktan çok metalinguistik, estetik bir dikkate dönüşür. İnsan ve cemiyet meselelerini sanatın esas malzemesi gören sanatkâr olarak "dilin iç insanla sıkı münasebeti"nin modernin karakteristiğini verdiğinin, Almanca yazan bir Çek Yahudisi olan Kafka'nın "bir Yahudi'nin Almanca anne veya baba kelimelerini söylerken duyabileceği şeyin mahiyeti[nin] ne olacağını hayretle sor[duğuna]" dikkat kesilecek kadar farkındadır. Bu münasebeti bir "metafiziğe kadar götürenler, psikolojik hayatın bütün anahtarlarını dilde arayanlar" bulunduğu gibi, "dili büyük mânâsında insanı ifadede yetersiz görenler" de bulunduğuna dikkat çeker:

> Hakikat şu ki insan doğar doğmaz biraz da dilin içine düşer ve biraz da onun içinde düşe kalka büyür. En büyük hayat tecrübemiz eşyayı tanımak ve oradan düşünüşe yükselmek olduğuna göre biz dilin içinde kendimizi yaparız demek kadar basit hakikat olamaz. Psişik hayatın büyük bir tarafını yapan rüyalarımızın bile dille alakadar olduğu kolaylıkla reddedilemez. Freud'un rüya bahsinde dilin, bizim o kadar ihmal ettiğimiz cinasların, halk dilindeki benzetmelerin ruhî hayatımızı idare eden kompleksler kadar yeri olsa gerektir. Şurası inkâr edilemez ki biz dilimizin imkânları kadar mevcuduz. (…) Buna mukabil dilin yetersizliği üzerinde duranlar şu veya bu şekilde bu duvarı kuvvetle hissedenlerdir. Şuurdışı ve şuuraltı felsefelerinin ruhî hayatımıza bakışımızı alt üst ettiği iki asırdan beri hayatımıza o kadar kuvvetle giren mûsıkînin bize o kadar yeni ufuklar aşıladığı bir devirde dilden şüphe edilmesi kadar tabii bir şey yoktu. Rüyalarımız ve kendi içine o kadar ısrarla eğilen bugünkü insanlık, yaratma hızını durduracak derecede bazı mebde'lerin üzerinde şüpheden hoşlanıyor. Hakikatte "açım" kelimesiyle ifade edebileceğimiz şey nedir? "Uyumuyorum" derken ne söylemiş oluruz? Dil bir mukaveledir. Hakikatte dil içtimaî mukavelelerin başında gelir ve iç insandan kozmosa kadar bütün hayatı bir çeşit mukavelede kavrar. İnsanın sonsuzluğu ve eşyanın mânâları yavaş yavaş terbiyenin rolünü o kadar iyi gördüğümüz bu mukavelenin bizi bir üstünkörüde buluşmaya, konuşmaya ve anlaşmaya götür[düğü] şeylerdir. Hiçbir dilde hiçbir sensation'un lâyığıyla ifade imkânı yoktur.[2]

Bu içsellik vurgusu eseri ve sanatı üzerine değerlendirmelerinde de dikkat

1 *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Ahmet Hamdi Tanpınar Arşivi* (Bundan sonra *AHTA* kısaltmasıyla gösterilecektir), varak no: 1095.

2 *A.g.e.*

çeker. Kendi estetiğini "dilin iç insanla sıkı münasebeti" bağlamında iç içe geçmiş ruhsal ve dilsel bir zeminde temellendiriyor görünür. Sürekli "ruh", "benlik", "rüya", "hayal", "manevi hava" gibi kavramlara başvurur. Nitekim "düşüncem, asıl estetiğim" dediği ve asrıyla ve hayatla temasını kendisinden çıkartma gerekliliğine vurgu yaptığı[3] şiirinin "rüya" kelimesi ve "şuurlu çalışma" fikirleri etrafında toplanabileceğinden söz eder. Valéry'nin, "velev ki, rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır" cümlesini, "en uyanık bir gayret ve çalışma ile dildeki bir rüya hâlini kurma" şeklinde değiştirerek kendi şiir anlayışını, yani estetiğini sunar. Bir tür "kulak uyanıklığı"na bağladığı şiire "kendi sesimiz[in] ve biraz da o yolla ve onunla beraber benliğimiz[in], iç hayat tecrübelerimiz[in]" girdiğini belirtir.[4] "Kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temaşasından doğan bir mükemmeliyet"[5] olarak gördüğü şiiri fert açısından "bir iç âlem nizamı",[6] cemiyet ya da onun tarihselleşmiş biçimi olan millet açısından "bir iç kale sanatı"[7] olarak tanımlar. Öte yandan "şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatın ve insanların –benden başkalarının– peşindeyim"[8] diyen Tanpınar'ın sanatının nesir kolunu da şiirinin, rüya estetiğinin nizamına bağlı olarak aynı içsellik çerçevesi içinde değerlendirdiği görülür. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda, *Huzur*'da sanatının iki kolunun (şiir-nesir) birleştiği yerlerden de söz eder.[9] Modern insan ve cemiyet hayatındaki büyük dönüşümü bütün boyutlarıyla yansıtan dilsel dönüşün, dış âlemi aşağı yukarı fetheden romanın şimdi bir tarafıyla iç âlemimizin en gizli noktalarına, bi-

3 Bkz., *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, haz., İnci Enginün ve Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 299.

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup", *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 398-399.

5 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiir Hakkında", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992, s. 13.

6 "Şiir benim için bir iç âlem nizamıdır", bkz., "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 362. Bir başka yerde Tanpınar, "şiir çalışmalarında çok hususî bir dikkatin ve hattâ hususî bir melekenin bizde peydahlandığını, bize yardıma geldiğini, âdetâ bu çalışma esnasında ikileştiğimizi" vurgular: "Şiirin tekniği dediğimiz şey, –bu teknik kelimesinin yerine isterseniz, nizam diyerek, kelimenin getireceği vuzuhsuzluktan kurtulalım– iç insana bu kuvveti temin eder", bkz., "Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma", *Yaşadığım Gibi*, s. 337.

7 "Şiir bir iç kale sanatıdır. Çünkü dil, vasıta olarak değil, malzeme ve nesiç olarak kullanıldığı zaman milletin iç kalesidir. Böyle alınınca, bir milletin insanının, tarihinin, kültürünün ta kendisidir; köpüğüdür, çiçeğidir, tacıdır." Bkz., Tanpınar, "Şiir ve Dünya Ölçüsü", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 40.

8 Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup", *Yaşadığım Gibi*, s. 399.

9 *A.g.e.*

linçdışına ve rüyalara dönmüş bulunduğunun altını çizerken[10] bu dikkatleri kendi kurmacalarına taşır. Bir edebiyat tarihçisi olarak portrenin yalnız dışardan çizilmemesi, iç insana inilmesi, onun yakalanması gerektiğinin farkındadır.[11] Asıl önemlisi tarihsel ve kültürel meselelere "sığındığı iç âlem mağarası"ndan bakışın onun estetiğinin bu içselliği talep eden asıl ayırt edici hususiyeti olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim *Beş Şehir*'in önsözünde bu bakışa işaret etmek için Bergsoncu bir edayla "... canlı hayata, yaşayan ve duyan insana, cansız madde karşısındaki bir mühendis gibi değil, bir kalp adamı olarak yaklaşmayı istedim."[12] diyecektir.

İç insan kavramı, en dikkat çekici biçimde, Tanpınar'ın bir bütün olarak insan, cemiyet, kültür, medeniyet ve sanat meseleleri karşısındaki tavrını özetleyen makalelerinin yer aldığı *Yaşadığım Gibi* derlemesinde görünür. 25 Ocak 1951 tarihli, "Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık" başlıklı makalesinde, Tanzimat'tan beri fikir ve sanat sahalarında başlayıp da tam bir düzene koyamadığımız, hattâ vazgeçtiğimiz bazı işlerden bahseder, sonunda bunların rastgele, satıhtan toplanmış misaller olduğuna, hakikatte bu devamsızlığın bütün hayatımızda hüküm sürdüğüne ve altında da bir "zihniyet ve iç insan buhranı"nın çalıştığına işaret eder: "bir medeniyet, bir kültür ve iç insan buhranı karşısında bulunduğumuzu, hattâ bu buhranın hayatımızda bir nevi ritim bile kurduğunu"[13] söyler. Bu makalenin devamı niteliğindeki 2 Mart 1951 tarihli "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" başlıklı bir diğer makalesinde ise, "Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayati meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran yahut bu mühim ve hayatî meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka hâline getiren bu buhranın sebebi"ni "bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikilik" olarak tespit eder.[14] "Bu ikilik, evvelâ umumî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir." Tanpınar bu olguya "medeniyet değiştirmesi hastalığı" adını verir ve "cesaret etseydim, psikozu derdim", hatta "cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim"[15] diyerek tespitini psikanalitik bir teşhise dönüştürür. Öte yandan

10 Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 57-58.

11 Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020, s. 410.

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1987, s. 9.

13 Tanpınar, "Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık", *Yaşadığım Gibi*, s. 37.

14 Tanpınar, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi*, s. 38.

15 *A.g.e.*, s. 39, 43.

Bergsoncu iç insan çözümlemesi de "bütünlük ve devam fikri" ile iş başındadır: Hayatın değişimine paralel medeniyetin müesseseleriyle ve kıymet hükümleriyle zorunlu değişimindeki arızaların ürettiği hastalığın belirtileri iç insanın yaşadığı "ikilik" ve "devamsızlık"tır. Küçük, büyük buhranlar, anlaşmazlıklar, huzursuzluklar, sıçrayış devirlerinde ihtilâller, teknik ilerlemeler, keşifler veya tabiî gelişmeler ile bazen müessese ve kıymetlerde tasfiyeler yapan medeniyet değişikliği insanla beraber olur. Batı'da ortaçağ insanı, rönesans insanı, makine sanayi devrinin modern insanı medeniyetiyle, müesseseleriyle beraber –"bütünlük" içinde ve "devam" ederek– teşekkül etmiş gerçek ve tarihî olgulardır. Tanzimat'tan sonraki senelerde kaybettiğimiz şey bu devam ve bütünlük fikridir: Tanpınar'ın "değişerek devam etmek, devam ederek değişmek"[16] ifadesiyle formülleştirdiği "devam zinciri". "Biz de eski medeniyetimiz içinde böyle idik", der Tanpınar, "Selçuklular devrinde Anadolu kapılarını zorlayan insanlar, yeni vatanı benimseyen ilk kurucu nesiller" ile "Osmanlı fâtihleri, bütün siyasî düzensizliklerine rağmen bize Itrî'nin dehâsını ve Nâilî'nin dilini veren, zevkimizin o tam inkişaf ve istikrar devri on yedinci asır sonunun insanı"nın birbirlerinden çok farklı olmakla beraber, aynı zamanda birbirlerinin devamı da olduklarının altını çizer:

> Vâni Efendi'de Zembilli Ali Efendi, Zembilli Ali Efendi'de ilk İstanbul Kadısı Hızır Bey, Bursalı İsmail Hakkı'da Aziz Mahmud Hüdaî, Hüdaî'de Üftâde, Üftâde'de Hacı Bayram, onda Yunus Emre, Yunus'ta Mevlânâ aynı ocağın ateşiyle devam ediyordu. Bütün bu insanlar ne kendilerinden, ne de bir evvelkilerden şüphe ediyorlar, hayatı, düşünceyi, kendilerini idare eden değerleri kudsî bir emanet gibi kabul ediyorlar, aralarında nesil farklarını tabiî buluyorlardı. Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlardı. Hâl ile mâzi zihinlerinde birbirine bağlıydı. Birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için, gelecek zamanları da, kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmayana düşen bir aksi gibi tasavvur ediyorlardı.[17]

İç insan buhranı, çok genel bir düzeyde, modern dünyada "insan ruhunun her tarafıyla devam etmesi lazım gelen kıymetleriyle" –"güzel" bunların başındadır– "hayatın iddia ettiği bazı haklar arasında devam edegelen bir mücadele"ye işaret eder. "Şiir, herkesin malı olan dille yapılır bir san'at olduğu için bu mücadele onda daha geniş oluyor", der Tanpınar, "Hattâ bütün savletler bu iç kaleye yöneltiliyor."[18] Nitekim Şeyh Galib'den sonra kesintiye uğradığını, Yahya Kemal'in sentez girişimiyle yenilendiğini öne sürdüğü

16 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul: Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, 1962, s. 14.

17 Tanpınar, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi*, s. 40.

18 Tanpınar, "Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma", *Yaşadığım Gibi*, s. 337.

Türk şiirinin on dokuzuncu asırdaki durumunu da bu tarihsel çerçeve içinde, medeniyet değiştirmesi ve iç insan buhranı bağlamında değerlendirir:

> Türk şiiri, on dokuzuncu asrın ilk yarısına, bir devir sonu ve çözülme manzarası ile girer. Eski zevkin, kendisine has olan vakur edası, hatta bütünlüğü kaybolmuştur. Ağır, hatta bazen bayağıya kaçan bir realizm, hamlesini yöneltecek ve dağınık parçalarını bir düzenin etrafında toplayacak ana fikirden mahrum bir yerlilik zevki, iç insanı yapan kıymetlerin yerini bazı modaların almasıyla izahı ancak kabil olan bir sansüalite bu şiire hâkim olmuştur.[19]

On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde Tanpınar'ın eski şiirin "hayal sistemi"ni olduğu kadar onu belirleyen bir "iç âlem nizamı"nı, bir "içtimaî nizam"ı veren "saray istiaresi"[20] olarak temellendirdiği "anlam rejimi"nin merkezsizleşmesine işaret ediyor görünen sorun, "asırlarca muayyen ve kati hudutların arasında kapanmış yaşayan iç insanın yorgun düşmesi"ne (vurgu benim, A.U.) bağlanır:

> Gerek dış âlem ve eşya ile temasta ve gerek insan ruhunu tefsir ve izahta hep kendi kendisi olarak kalmak, bütün yaşayan şeylerin ihtiyacı olan değişikliği sadece kendi muhitinde ve hiçbir haricî tesirle zenginleşmeyen kendi unsur ve ananesinde aramak zarureti, bütün İslam sanatlarında ve tefekküründe olduğu gibi şiir ve fikir hayatımızı da bir nevi kan azlığına ve modaların soysuzlaşmasına götürmüştü.[21]

Tanpınar, klasiği "dilin iç insanla sıkı münasebeti" bağlamında tanımlayıp eski şiirin içinde tabiatla, cemiyetle, eşya ile kurduğu münasebette insanı bütünüyle veriş tarzı açısından mukayese ederek "âhenk ve müzikalite endişesi, güzellik telakkisi, bütünlük fikri, ilhamını kontrol altında tutan sıkı kaideleri, iç insanı verirken hamlelerini idare eden transcendantali" ile eski şiirimizi klasik olarak niteler. "Yahya Kemal'e kadar insanımızı ve dilimizi bütünüyle orada buluruz. Onun karşısında *Tanzimat'tan sonraki edebiyatımız birbiri peşinden gelen bir yığın tekliften ileriye gitmez.*"[22] Tanzimat sonrası nesillerde olduğu gibi eski şiirden ayrılma, uzaklaşma imkânları arayacağı yerde, onun arasından, ona yaklaşma çareleri arayarak eserini vücuda getirmesinden, hatta eski dilde yazdıklarında onu kendi bütünlüğünde yenilemesinden dolayı "klasik veya neoklasik"[23] dediği Yahya Kemal aslında

19 Ahmet Hamdi Tanpınar, "On Dokuzuncu Asrın İlk Yarısında Türk Şiiri", *Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 112.

20 Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 27 vd.

21 *A.g.e.*, s. 113.

22 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 119-120.

23 *A.g.e.*, s. 65.

eski-yeni, geçmiş-şimdi, doğu-batı, gelenek-modernlik ikiliğini, dolayısıyla iç insan buhranını aşan adamdır. Nitekim 1953'te *Türk Sanatı* mecmuasının yaptığı bir ankette "Size göre Yahya Kemal'in şiir âlemimizdeki yeri nedir, Divan edebiyatının bir devamı sayılabilir mi?" sorusuna cevap verirken Yahya Kemal'i, "yaşayan ve türlü tepkiler altında tarih bilinci sarsılan nesillere Türk tarihinin devam ettiğini öğreten adam" olarak, "milli benlik" denilen, "bir yaratma silsilesi etrafında teşekkül eden tarihî cevher"i bulan adam[24] olarak sunar.

Tanpınar'ın ilk defa 1962'de, vefatından kısa bir süre sonra, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti tarafından yayımlanan *Yahya Kemal* monografisi bu temel tezin etrafında şekillenir. Eser Yahya Kemal'i bir yandan ait olduğu devirle tarihsel ve kültürel şartlar içinde, bir yandan da iç insana inerek ele alır. Eserin müsveddelerinde Valéry'nin ustası Mallarmé dolayısıyla Andre Gide'e yazdığı bir mektupta "devir (époque) sanatta her şeydir" sözünü hatırlatan Tanpınar, Yahya Kemal'in eseri yahut bu eseri idare eden politikanın 1912-1923 yılları arasında teşekkül ettiğini, ondan evvelki yılların şairin *inculcation* devresi addedilebileceğini, 1923 sonrasının ise onda asıl icra devresi olduğunu belirtir.[25] Fransa'dan döndüğü 1912 yılı ile 1923 arasında Yahya Kemal, medeniyet değiştirmesinin doğurduğu ikilik ve ona çözüm öneren modernleşmeci ideolojik teklifler karşısında iç âlem nizamını arayan adamdır:

> Paris seneleri, oradaki cümbüşlü hayat, birkaç koldan zengin, daima buluş hâlinde Avrupa ve Fransız fikriyatı, belli ki, bu gence tehdit altında bir vatanın çocuğu olduğunu, medeniyet değişmesi denen büyük krizin ortasında ve çok haklı bir ikiliğin içinde yaşadığımızı unutturmamıştı. Café Vachette'de, Soufflot'da, Closerie de Lilas'da iki zamanı birden yaşamıştı. Bibliothèque Nationale'de divanlarımızı ve müverrihlerimizi okuyor ve sade Türkçe mısraların yanı başında o kadar güzel ayıkladığı eski dille gazeller yazıyordu.[26]

Tanpınar'da zamanın "dilin iç insanla münasebeti" bağlamında ele alındığı, "iki zamanlı" şairin, aynı zamanda "iki dilli" olduğu kaydedilmelidir. "Yahya Kemal benim için iki dille yazan şairlerin arasında, belki başındadır" der, "... Hakikat şu ki aynı kültürün içinde iki dili aynı mükemmeliyetle ve devamlı olarak kullanan şair azdır. Böyle bir vâkıa daima şaşırtır. Bu iki dili ayıran nokta bir medeniyet değişmesi olursa elbette daha keskinleşir."[27] Monogra-

24 Tanpınar, "Yahya Kemal'e Dair Anket", *Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar*, s. 416-417.

25 *AHTA*, varak no: 3048, 3049, 1041, 1047.

26 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 10.

27 *AHTA* varak no: 3056, 1097.

finin önsözünde "iki dili, kendi getirdiği ile eski şiirlerimizin dilini bu kadar mükemmellikle kullanan bu şairi; bu ikiliğin yarattığı ayrılığın üstünde ve bir bütün olarak mütalaa etmek, bu kadar sarih kutuplarda kendi şaşırtıcı cümbüşünü yapan bu iki eseri birleştirmek"[28] kitabın hazırlanmasında yaşanan en önemli güçlük olarak sunulur. Nitekim eser Yahya Kemal'in gazelleriyle öbür eserlerinin arasında zannedildiğinden büyük bağlar bulunduğunu, her iki eserin bir bütün yaptığını"[29] göstermeye adanmıştır. Bu noktada Tanpınar'ın dilin "asıl manevî insanı vücuda getiren büyük kaynak"[30] olduğu vurgusunu hatırlatarak, *aradaki dil ve zaman farkı üstünden* eski şiirimizin sesini bulan, yenileştiren, yani tarihimizin bir tarafındaki kesikliği ortadan kaldırarak devamı yeniden kuran Yahya Kemal'in[31] "parçalanmışlık" ve devamsızlık" semptomlarıyla "iç insan buhranı"nı dil düzeyinde aşması meselesine bir anahtar bulabiliriz.

Yahya Kemal'in şahsi masalı etrafında dikkat çekici bir değerlendirmesinde Tanpınar, büyük şairin bir zaman ve mekân değişmesi arasından ve müstear bir şahsiyetten konuştuğunu, bu imajların ve hatta bu müstear şahsiyetin şairin bütün hayatına hâkim olan bir şahsi masaldan geldiğini ve gittikçe derinleştiğini belirtir. Bütün sanat endişeleri şekil ve mükemmeliyet etrafında ne kadar toplanırsa toplansın Yahya Kemal "rind masalı"nı yenememiş, bilakis onun emrine girmiştir. Böylece düşüncesinin realist vasıflarına o kadar hayran olduğumuz şair, aramızda ve gözümüzün önünde bir oyun veya emülasyon şeklinde olsa bile iki zamanı beraberce yaşamıştır. "Yahya Kemal her şeyden evvel bu yerinden oynamış zamandır." Ve bu meselâ Proust'ta olduğu gibi kendi zamanlarının peşinde teşekkül etmediği gibi, herhangi bir şairde az çok rastlanan şekilde gidip gelme hâlinde de değildir. Bilakis kendi zamanlarından uzaklaşmamak, zaman ikiliği şartıyla bir ikinci zamanı bulmuş, onu şahsi masalıyla yaratmıştır. Meselâ uzak ve muayyen bir devre taşıdığı semboller ve istiarelerle bir romancı gibi değil, bu ikinci zamanı Yahya Kemal şiire yakışır şekilde şahsi zamanlarından uzaklaşmamak şartıyla bulmuştur. Bugünde ve tarihte… Ve bu iki zaman çok defa iki ayrı dil ve tahassüs şekilleri arasından birbirine karışmıştır. Bir kelime ile Yahya Kemal ne hususi bir metotla kendi mazisini aramış ne de meselâ Flaubert gibi bütün zamanlar için geçmiş zamanlara hicret etmiştir. Bilakis şahsi bir macera gibi onu yaşamış, benliğinin bütün bir tarafını onda konuşturmuştur.[32]

28 *A.g.e.*, s. 3.

29 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 4.

30 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Baha Matbaası, 1963, s. 135.

31 Tanpınar, "Yahya Kemal'e Dair Anket", *Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar,* s. 416.

32 *AHTA*, varak no: 972.

Yahya Kemal monografisinin en dikkat çekici yönlerinden biri, Tanpınar'ın, "asıl Yahya Kemal"in, "hoca, dost ve mürşid Yahya Kemal"in[33] iç dünyası, ruh halleri, duyarlığı, şahsi masalı olarak iç insanı verişidir. "Yahya Kemal daima bir iç mesafeden konuşan adamdı" der ve örneğin eski şiire bu kadar yüklenmesini buna bağlar. Aslında eski şiiri ve imaj sistemini besleyen büyük mebde'ler kıyafet ve hüviyet değiştirmesine çok benzeyen bir uzaklıktan yahut müstear bir şahsiyette konuşmasını mümkün kılmaktadır. Tanpınar, bu müstear şahsiyete rağmen asıl Yahya Kemal'i bu gazellerde yaşayışıyla ve psikolojik halleriyle bulmamızı çok dikkate değer görür.[34] Elbette bu çözümlemede Yahya Kemal şiiri, tâbi olduğu *transcendant* fikri çerçevesinde fertten cemiyete, cemiyetin tarihselleşmiş şekli olarak millete, insanlığa, kâinata ve ilâhi olana, daima daha yüksek hadlere doğru yükselir. Yahya Kemal'in şahsi masalı ferdî sınırları aşarak bir kültürün, bir medeniyetin, hatta insanlığın masalı hâline gelir. Örneğin, "Erenler" redifli gazeli bitiren:

> Tekrar mülâkî oluruz bezm-i ezelde
> Evvel giden ahbâba selâm olsun erenler

beytiyle "Abdülhak Hâmid'e Gazel"i bitiren:

> Kâm almadık müsâferetinden bu âlemin
> Cananla meyle son günü ey mevt sendeyiz

beytine yönelik çözümlemede "ölüm şairi de olan Yahya Kemal"in "pek az şiirinde ölümü yalnız başına bir macera gibi al[dığı]" belirlenerek, "bu idealist ve mutlakçı şair" için "ölümün hayatın perdenin öbür tarafında devam eden kısmı" olduğu, "orada sevgilisiyle ve şarapla yahut bütün dostlarıyla, bazen de "Yol Düşüncesi"nde olduğu gibi vatan ve kültürle, yani kâinatıyla beraber olacağı"[35] "talihi yenme masalı" çerçevesinde sunulur. Yine "psikolojik hayatı çok uzaktan, hem de şahsiyetin merkezi olarak idare e[den]" "hazmedilmeyen kompleksler"e[36] yönelik çözümlemede Yahya Kemal şiirinde "ölen bir anneye ait merkezleşmenin evvelâ kaybolan bir şehirle, sonra da bütün bir vatanla ve başka bir koldan da kaybolmuş bütün bir âlemle birleştiği"[37] tespit edilir.

33 *AHTA*, varak no: 1071.

34 *AHTA*, varak no: 3042.

35 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 130.

36 *A.g.e.*, s. 166-167.

37 *A.g.e.*, s. 179. Eserin müsvettelerinde anne merkezleşmesi Türk şiirinin üç büyük şairi üzerinden daha genel bir çözümleme konusudur: "Son bir asır içinde üç büyük şairin eseri genç yaşta kaybedilmiş bir anne merkezleşmesi etrafında teşekkül eder. Fikret'te bu merkezleşme büyük bir hassasiyetle sona doğru metafizik bir isyan hâlini alan bir *aggressivité*'yi besler. Sembolist Ahmet Haşim'de renk ve nüanslardan bir dünyada yaşıyor hissi verecek bir idealizasyonun başlangıcı olur. Yahya Kemal'de ise aynı vakıa,

Tanpınar, "cemiyetimizin tarihî bir zaruret olarak yaşadığı çifte zaman"[38] gerçeği karşısında Yahya Kemal şiirinin içsel gerçekliğine yönelik incelemesinde "Bence tek otobiyografik eseri odur. Hayatının arızalarını değil, ruhunun susuzluğunu, zekâsının macerasını nakleder"[39] dediği "İthaf" şiirini önemli bir eşiğe yerleştirir. Zira bu şiirde "Yahya Kemal'in bize ait Şark'ı, mazisiyle ve bugünüyle nasıl ele aldığı görülür."[40]

> Tecelligâh iken binlerce rinde
> Melâmet söndü Şarkın her yerinde

mısralarıyla hatırlanan "İthaf" Tanpınar'a göre bir "nostalji ve araştırma"dır. Yahya Kemal, "artık bulamayacağını, sanatın dışında o şekliyle hiçbir zaman mevcut olmadığını bile bile eski ledünnî şarkı" aramakta, "Tanrı'nın her var olanda kendiliğinden var olduğu, bütün ayrılıkların ilahî aşkta eriyip kaybolduğu, yaşanan hayatın sadece bir aşk neşidesi olduğu şark"ın yokluğuna sızlanmaktadır: "Hakikatte bu, 'Şark öldü!' demekti. Fakat çığlığın acısında yeniden ve sadece bir ruh âlemi olarak diriliyordu."[41]

Tanpınar'ın "İthaf"ı Yahya Kemal'in "çifte zaman" gerçeğini (geçmiş-şimdi, doğu-batı, gelenek-modernlik ikiliğini) estetik düzeyde aşma yoluna anahtar olacak şekilde yorumlarken Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'ndaki mensur şiiri "Bitişik Odalar" ["İki Kişilik Oda"][42] metnine müracaat ettiğini hatırlayalım. Burada Baudelaire, "pişmanlık ve arzu ile kokulandırılmış bir tembellikle yanar burada ruh" diyerek dünyayı tiksinti verici bir yer olarak anlatır. Buradan kurtulmanın yolu ise bilincin türlü halleri içerisinde yolculuklara çıkmaya imkân verecek rüyanın, bilinçaltının ve fantastik dünyanın kapısına yönelmektir. Bu ise ancak kendini bulmak, benliğe dalmak ve bir gün "kendine rastlamak" ile mümkündür. Bu noktada "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" başlıklı makalesinde Tanpınar'ın Henrich Heine'nin durmadan dalâletten hidâyete, hidâyetten dalâlete gidip gelen, ömrünü Allah'ın varlığını ispat için bir kitap yazmaya hasretmiş teoloji âliminin hikâyesini, Tanzimat'la başlayan kültür ve medeniyet değiştirme maceramızın, "tarihîlik" (*historicité*) duygusunu kaybedişimizin ve yaşadığımız ikiliğin sembolü olarak aldığını da hatırlamamız gerekir.[43] Heine'nin hikâyesi ikiliğin kısırdöngüsüne işaret eden "zihnî terazileşme"nin sembolü iken, Baudelaire'in

şairi bütün bir kaybolmuş âlemin tek vârisi yapar." Bkz., *AHTA*, varak no: 149 arkası.

38 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 23.

39 *A.g.e.*, s. 15.

40 *A.g.e.*, s. 16-17.

41 *A.g.e.*, s. 27.

42 Charles Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev., Tahsin Yücel, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2013, s. 30.

43 Tanpınar, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", s. 41-42.

"Bitişik Odaları" ikiliğin aşılmasına kapı aralayan "büyülenme"nin sembolüdür. Nitekim "Bitişik Odalar"la "şarkın büyüsü"nden bahsettiği noktada Tanpınar, "Yahya Kemal bu büyülenmeyi kaybetmedi" der. "Hatta ona neslinden ve daha sonra gelenlerden çok fazla kendisini verdi. Bununla beraber realitesini de gözden kaybetmedi. Hakikatte bütün millî hayatı bir sentez olarak görebiliyordu."[44]

Yahya Kemal'in realitesini gözden kaybetmeden büyülenmesinin ve sentez fikrinin Tanpınar'ın zihnindeki karşılığını *Yaşadığım Gibi*'de "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" makalesinin teşhis ettiği iç insan buhranına çözüm arayan 1943 tarihli "Asıl Kaynak" makalesinde arayabiliriz. Burada Tanpınar, iç insanı çatışmaya sevkeden ikiliği, "iki büyük âlemin [Doğu ve Batı] içimizde yaptığı mücadele"yi bu kez "Türk ruhunun, kendisini muasırı olduğu milletlerden ayıran bir hususîliği" veren, başka milletlerin tecrübe etmediği bir "macera", bir "trajedi" olarak niteler.[45] "Bizim için asıl yapılması lâzım gelen, memlekette yeni hayat şekilleri yaratmaktır" diyerek ikiliğin sentez (kendi deyimiyle, "terkib") yoluyla aşılabileceğine işaret eder. Bunun için ise ikiliğin dışına çıkıp "asıl kaynak" dediği üçüncü kaynağa varmamız gerekir. Bizim için Şark ve Garp ancak birbirinden ayrı iki kaynaktır. Her ikisi de bizde, yani realitelerimizin içinde geniş şekilde vardır. Fakat onların mevcudiyeti kendi başlarına bir değer olamaz ve sadece böyle olması, bizi kendi hayatımızda, kendimiz için, kendimize özgü bir hayatı, geniş ve şümullü bir terkibi yaratmaya davet eder: "İçimizdeki kaynaşma ve karşılaşmanın verimli olması için bu hayatı, bu terkibi doğurması şarttır. Bu da, asıl üçüncü kaynağa, memleketin realitesine varmakla kabildir."[46] Bu anlamda Tanpınar, "bütün hayatını ve düşüncesini muvazeneden ötede az rastladığımız şekilde bir realite duygusunun idare ettiğini" ve "bütün tekliflerinin realite ile uygun düştüğü[nü]" söylediği, "[d]üşüncesi realitemizle beraberdi. Bütün kudretiyle ve doğruluğuyla aktüeldi"[47] dediği Yahya Kemal'in "çok realist, bugünle geçmiş zamanı ancak yaşayan tarafında birleştiren bir millet görüşü"[48] ile uyumlu, "memleketin realitesi" ile temellendirilmiş bir senteze ulaştığı kanaatindedir:

44 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 17.

45 Tanpınar, "Asıl Kaynak", *Yaşadığım Gibi*, s. 45.

46 A.g.e., s. 48. Burada vurguladığı "yeni hayat şekilleri"nin yaratılması meselesine Tanpınar, daha sonra *Huzur*'da da yer verecektir. Mümtaz, Nuran'a mazinin bugün üzerindeki etkisinden söz ederken şu hususa dikkat çeker: "Biliyorum dedi. Yeni bir hayat lazım. Belki bundan sana ben daha evvel bahsettim. Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lazım. Bir hüviyet lazım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor." Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018, s. 182.

47 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 166, 12.

48 *A.g.e.*, s. 45.

> Ayrıca bu klasik, köklere inmesini de bildi. Gazellerini, rübaîlerini, kendi getirdiği o sade dille yazılmış, hepimizin ezberindeki manzumelerini dikkatle bir kere daha okuyun, bir sentez karşısında kaldığınızı duyarsınız. Bu sentez, bizim garp ile şark arasındaki vaziyetimizdir. Gençliğini Fransa'da geçiren, Fransız şiirini çok iyi bilen, asır başının bütün hususiyetlerine, hattâ tiyatrosunun jestlerine kadar benimseyerek gelen Parisli, şark ile garbın arasında hiç şaşırmadı. Asıl garplılığın kendisini tanımak ve bilmek olduğunu düşünüyordu. Ayrıca şiirin bir "iç mesele" olduğuna ve her şeyden evvel dile dayandığına emindi.[49]

Yahya Kemal'in Türk şiirinde kırılan "devam zinciri"ni yeniden bağlaması duyuşun ve deyişin yenilenmesi yönünde yaratıcı bir sentezle gerçekleşir. Bu sentez fikri, daha önce de vurguladığımız üzere, Tanpınar'ın *Yahya Kemal* monografisinin "Önsöz"ünde kitabın hazırlanmasında yaşadığını zikrettiği Yahya Kemal'in "iki eserini [eski şiir tarzında şiirleriyle diğerlerini] birleştirme" güçlüğünü çözerek "her iki eserin bir bütün yaptığını gör[mesini]" sağlayacaktır. Yine "Önsöz"de Yahya Kemal'in şiir tekniğinde o kadar yaklaştığı Baudelaire, Mallarmé ve Valéry gibi batılı şairlerin modernist estetiğinden, "şiiri bir zekâ işinden ziyade kalp işi telakki etmekle, halk dilinde mevcut ifade güzelliklerini şiirin büyük kaynağı addetmekle, umumiyi aramasıyla ve nihayet ilhamı kabul etmesiyle"[50] ayrıldığı yönündeki değerlendirmesini de hatırlayarak, duyuşun ve deyişin yenilenmesi meselesi üzerinden Yahya Kemal'in poetikasını, "derûnî ahenk" (*rythme intérieur*) kavramını "dilin iç insanla münasebeti" bağlamında ele alabiliriz. Bilindiği üzere Yahya Kemal "Şiir" başlıklı yazısında "[ş]iir, kalpten geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecelli edişidir; hissin *birden*bire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır"[51] ifadesiyle halis şiirin duyuşun deyişe dönüştürülmesi olduğunu ifade eder. "Şiir Okumaya Dair" başlıklı yazısında ise "duyuş"/"deyiş" ilişkisi için Nedîm'in,

> Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun

mısraını misal alarak, "bu mısrada Nedîm, bir anda duyduğu şedît bir şevki ifâde etmiştir", dedikten sonra şöyle der:

> Bu mısrada altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi, şair derunî âhenk kudretiyle muayyen bir istifle tecelli ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbiri yerinden oynatılamaz. Bu kelimelerin hiçbiri fazla veyahut eksik değildir. Altısı birden bir mûsıkî cümlesi teşkil etmektedirler.

49 Tanpınar, "Yahya Kemal'in Ardından", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 348-349.

50 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 3-4.

51 Yahya Kemal Beyatlı, "Şiir", *Edebiyâta Dâir*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017, s. 48.

> Baştaki dökülen bin türlü mânâda kullandığımız dökülen değildir. Nedim'in tam o şevk ân'ını ifâde ettiği bir tınnettedir. Mısraın sonundaki olsun'a kadar her kelime böyledir.[52]

Şu durumda Yahya Kemal'in "derûnî âhenk" kavramı şairin içselliğinin ("duyuş") dile dönüşmesini (deyiş), yani "dilin iç insanla münasebeti"ni vermektedir.[53] Tanpınar da Yahya Kemal için "şiirin hece ve aruz davalarının üstünde bir derûnî ahenk meselesi olduğu"na dikkat çekerek "[o]na göre şiir, dille düşüncenin yahut insanın geniş ve tam uygunluğudur" der.[54] Bu noktada Yahya Kemal'in "Türkçe duyuş" ve "Türkçe duyuşu Türkçe deyiş hâline kalbetmek" formülü ve ferdî olandan umumiye geçişi veren, "şiir, önce bizi, bizim milliyetimizi, bizim duygu ve düşünce dünyamızı söylesin. Fakat aynı şiir, bu millî atmosfer içinde bizi terennüm ederken aynı ölçüde beşerî olsun. Bütün insanlığın duygu, düşünce, şevk ve heyecan âlemlerinin müterennimi olabilsin"[55] ifadeleri de iç insanı vermesi bakımından hatırlanmalıdır. "Duyuş"/"Deyiş" (ya da "Mânâ"/"Lafız") problematiğinin teknik boyutları bir yana, Yahya Kemal'in kastı şiirde duyuşun, heyecansal yaşantının kelimelerle yeniden üretilmesi ise,[56] derûnî âhenk kavramı şiire gerçekliğin aşılması gibi bir estetik işlev de yüklüyor görünür. Nitekim Tanpınar da Yahya Kemal'in iç âlemi, hatta günlük yaşayışıyla hayallerinin münasebeti, ilhamının eski âleme yaklaşarak onu "daima yeniden ve söz kudretiyle kurmaya çalış[ması]" "bize ait şarkı, mazisiyle ve bugünüyle" yeniden üretmesi meselelerini ele alırken onun "–'rind' kelimesi etrafında– hayatı yaşanan şiir yapan kalp adamı telakkisi"ni giderek daha kuvvetle benimsediğinden söz eder.[57]

Bu telakki bizi Tanpınar'da Yahya Kemal'in eserini doğrudan doğruya veya

52 Beyatlı, "Şiir Okumaya Dâir", *Edebiyâta Dâir*, s. 4-5.

53 Yahya Kemal Beyatlı, Sermet Sami Uysal'la söyleşisinde "duyuş"/"deyiş" ilişkisine şöyle değinir: "Ben evvelâ şiirin mevzuunu kalbimde muhafaza ederim. Sonra onu kelimelere dökerim. Bu kelime istifindeki, ritme, ahenge bakarım. Kelâm olunca şiir olur. Şiiri söylemek lâzımdır. Asıl şiir o zaman meydana gelir. Kelimelerin ianesi [yardımı] ile bâzı mısralar yazılabilir. Fakat daha ileriye gidilemez. Mevzuu kalbimde doğunca ona ifade ararım. Duyduğum mevzua sâdık kalırım. Ona başka şeyler katmam." Bkz., Sermet Sami Uysal, *Yahya Kemal'le Sohbetler*, İstanbul: Kitap Yayınları, 1959, s. 45.

54 Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 110.

55 Nihat Sami Banarlı, *Yahya Kemal Yaşarken*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1959, s. 50.

56 Derûnî âhenk'te "Duyuş"/"Deyiş" (ya da "Mânâ"/"Lafız") problematiği ve bu bağlamda Yahya Kemal için şiirin "sözcüklerle heyecansal yaşantıyı yeniden üreterek dile getirmek" olduğu konusunda bkz., Hilmi Yavuz, "İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T.S. Eliot", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 163-168.

57 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 28, 128, 132-133.

dolayısıyla idare eden (böylelikle klasiğin –bizim klasiğimizin– içine dâhil eden) şahsî masalına götürür. "Filhakika her iki dille olan şiirlerinde bu şahsî masal, dolayısıyla iç insan, 'rind' kelimesinin etrafında toplanır" der Tanpınar, rind masalını, insan kaderi, cemiyet hayatı ve kendi iç dünyasında bütün psikolojik fonksiyonunda, yani stoist rıza, şevk, sessiz isyan ve hayata üstün bakışta" bulur.[58] Yahya Kemal'in hem *konuştuğumuz dille söylenmiş şiirlerinde (az çok yalnız) hem eski dille yazılan şiirlerinde (bütün bir sistemin unsurlarıyla) karşımıza çıkan rind kelimesinin mihver rolünü tahlil ederken,* "[b]u gazel kadar en saf billûr gibi katıksız şark, eski şiirimizde dahi bulunamaz kanaatindeyim" diyerek ele alıdığı "Abdülhak Hâmid'e Gazel"de Yahya Kemal'in şahsi masalı olarak iç insanın aydınlık çehresini bulur. "Bütünlük" ve "devam" fikrini verecek şekilde "Bütün Hâfız, Sadi, Mevlânâ, Hayyam, Bâkî, Neşatî, Nailî ve Galip, onlardan süzülmüş ifadelerle konuşan musikişinaslar, peyzaj ve kaderimiz … bu abâlara bürünmüş zengin ruhlu insanın çehresindedir."[59]

Tanpınar, rind masalı altında gizlenen ikinci bir masalı, Cemşid veya Dionysos masalını ve ona bağlı olan "bezm" temini de Yahya Kemal'in şahsi masalı içinde ele alır. Daha Dârülfünun'daki talebelik yıllarında Yahya Kemal'den "Şerefâbâd" gazelindeki "*Gülerdi taht-ı zerrîn üzre Cem gülşende güllerle*" mısrası vesilesiyle dinledikleri Cemşid-Dionysos özdeşliği, "İstanbul şairi", "vatan şairi", "insan kalbinin şairi" olduğu kadar "şarap şairi" de olan Yahya Kemal'in sentez fikrinin de ciddi örneklerinden biridir. "Bu dünyaya Yahya Kemal biraz da kendiliğinden, tabiatiyle rastladı, der Tanpınar, Cemşid-Dionysos beraberliğini bulmuştu ve bunu itiyatlarında bulmuştu."[60] Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*'na müracaat ederek, "gürültülü ihtiras ve içgüdülerin kapısını açan ve bizi, ister vahşi, ister insana muti şeklinde olsun, nizamından çıkmış" yahut "çıldırmış" tabiatla birleştiren alkolün ve neşesinin bulunduğu her yerde, Dionysos'un ve şark şiirindeki oldukça değişmiş çehresiyle –araya tasavvufî remze mal olmanın getirdiği değişiklik giriyor– Cemşid'in kendiliğinden mevcut olduğunu belirtir.[61] Elbette Di-

58 *A.g.e.*, s. 126.

59 *A.g.e.*, s. 129.

60 *AHTA*, varak no: 1057.

61 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 132. Eserin müsvettelerinde Tanpınar, Tasavvuf'taki Cemşid'in sembolik anlamı ile Nietzsche'nin olduğu kadar modern psikolojinin Dionysos'a yüklediği sembolik anlam arasındaki problematik farkı ayrıntılı biçimde ele alır: "Tasavvuftaki Cemşid şüphesiz ne modern psikolojinin bu tanrının çehresini giyindiği sembol ifadesini doğrudan doğruya vermez; ne de Dionysos'un. Şüphesiz Cemşid'in şark şiirindeki sembol mânâsı çok başkadır. Tasavvuf her şeyden evvel Müslümanlığın içinde teşekkül etmiş bir duygular mecmuudur ve bu tarikatlerin bir kısmı doğrudan doğruya zühdî hayattan geldiği gibi bir kısmı da Sünnî akîdeye sıkı sıkıya bağlıdır. Bu akîdeler, nüans veya büyük değişiklik, aralarındaki fark ne olursa olsun

onysos hiçbir zaman tek başına değildir, yokluğu ile olsa bile yanı başında daima Apollon vardır. Dionysos-Apollon karşılaşmasını –yahut birleşmesini– ele alırken Nietzscheci diyalektiğe odaklanır: "Dioniziyen espri içgüdülerimize, ihtiraslarımıza veya onlara yakın ruh hallerimize teslim olmayı ister. O hilkatin âhengine rağmen azan tabiattır. Apolloniyen espri ise bu âhengin kendisidir yahut bizdeki çehresiyle, akıldır. Düşüncenin hâkimiyetini ister."[62] Yahya Kemal'in gazellerinde Cemşid daima mevcuttur ve bu gazellerin sesiyle en gürültülü şekilde, hakikaten Nietzsche'nin tasvir ettiği gibi, depresyon, *angoisse*, şok, en velveleli şeklinde zihin sahnesine girer ve sanatın sıkı nizamı içinde yavaş yavaş sükûnet ve teslimiyeti bulur.[63] Daha genel bir planda Yahya Kemal'in sanatının yüksek, ideal olana, ferdî olanı aşmaya doğru durmadan bir plan değiştirme olduğunu ve tam tabiriyle ancak bir çeşit "sublimation"da kendisini idrak ettiğini"[64] belirten Tanpınar, daha önce "hazmedilmeyen kompleksler" bağlamında ele aldığımız, ölen bir anneye ait merkezleşmenin evvela kaybolan bir şehirle, sonra da bütün bir vatanla ve bir başka koldan da kaybolmuş bütün bir âlemle birleştiği değişme çizgisinin yanı başında davranışa ait ikinci bir değişme çizgisi, kendi şahsî masalında rindden Cemşid (Dionysos)'e ve Cemşid'den eski âlemin tek varisi olmak fikrine giden bir çizgi ayırt eder.[65]

Bu noktada, Cemşid (Dionysos) ilgisi bağlamında Tanpınar'ın, Yahya Kemal'in sanatını *Einfühlung* estetiğiyle –ayrıntıya girmeden– temellendirdiği bir değinisi üzerinde durmamız gerekir. Yahya Kemal'in şahsi masalı olarak iç insan tartışmamız bakımından ayrı bir ehemmiyeti haiz bu konu, Tanpınar'ın monografisinin "Önsöz"ünde Yahya Kemal'in eski tarzda yazdığı şiirleri ile diğerleri arasındaki ilişkinin kavranılmasına dair "sakat görüş" dediği ve kitabını tashihine adadığı görüş hakkında görünür. Anlaşıldığı kadarıyla Tanpınar da eski yazılarında bu sakat görüşü benimsemiştir. Nitekim 1938'de yayımlanan "Yahya Kemal'e Dair"de, Fazıl Ahmet Aykaç'ın "Bir Sohbet Hatırası"[66] başlıklı yazısında Yahya Kemal'e yönelttiği eleştirilere

kendisine mahsus sembollerle konuşan bir şiir dili vücuda getirmişlerdir. Bu dilde nasıl şarap, meyhane, pîr-i mugân ayrı ayrı ma'nâlara delâlet ederlerse Cemşid'de öylece ma'nâsını değiştirmiştir. Bu itibarla Cemşid'in çehresi altında, Nietzsche estetiğinin üzerine kurulduğu "sevk-i tabiî" ikiliğinin hadlerinden biri olan Dionysos'u aramak elbette ki hatalı olur. (…) Çok ayrı şartlarla inkişaf etmiş Müslüman tasavvufu ve ona çok bağlı şark şiirine Yunan trajedisini izaha esas alarak kurulmuş bir nazariyeyi aynen tatbik başından gülünç bir tespit olur. Fakat sanat meselelerine getirdiği içten aydınlatıcı görüşü de ihmal edemeyiz." Bkz., *AHTA*, varak no: 1075.

62 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 154.

63 *AHTA*, varak no: 1076.

64 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 149.

65 *A.g.e.*, s. 149.

66 Fazıl Ahmet Aykaç, "Bir Sohbet Hatırası 2", *Cumhuriyet*, 14 Mart 1938; ayrıca bkz.,

cevap verirken, "eski zevkin hayat telakkisini ve bazı bayağı taraflarını hâlâ ihtiva etmekte olduğunu zannettiği birtakım kelimeleri (mey, muğbeçe, meyhane gibi) onun gazellerinde sık sık kullanmış olması" iddiasına karşı, "Yahya Kemal'in gazelleri tamamiyle garplı manzumelerdir. Bütün 'conception', imaj, her şey garplıdır" diyerek eskinin kelimelere ve lisana tasarruf şekliyle ondan çok ayrı bir sanat yaptığını savunur. Tanpınar'a göre Yahya Kemal'in "herhangi bir garplı şair gibi, bugünün bir şairi gibi şaraptan ve aşktan bahsetmesine" kızan Fazıl Ahmet Aykaç, Dionysos'un, Nietzsche'den sonra herkesin bildiği üzere, sanatın var olmasında Apollon kadar etkili bir tanrı olduğunu gözden kaçırmaktadır: "Yahya Kemal hüsnüniyetin değil, cûşişin şairidir."[67] Yahya Kemal monografisinde ise Tanpınar, Yahya Kemal'in de 1946'dan önce "kendi gazellerinden bahsederken onları daima yeni –garplı mânasına– telakki ettiğini ve bunun böyle olmasını istediğini söylediğini, 1946'dan sonra ise, Nurullah Ataç'ın aynı eserler hakkındaki bu fikirlerini teyit eden bir cümlesine itiraz ederek aksini iddia ettiğini" hatırlatıp bu sakat görüşün kaynağına bizzat Yahya Kemal'i yerleştirdikten sonra kendisinin de başlangıçta bu iddiayı herkes gibi Nurullah'a kızgınlık yüzünden söylenmiş bir söz telakki ettiğini itiraf eder. Fakat sonradan, *Yahya Kemal* monografisini hazırlarken onun gazel türünü ve eskinin âlemini daima daha derinden kavradığını ve başlangıç dönemlerine ait "Mâhurdan Gazel", "Şerefâbâd", "Bir Sâkî" gibi az çok dekoratif denebilecek eserlerden sonra ilhamının eski âleme daha fazla yaklaştığını, –"rind" kelimesi etrafında– hayatı yaşanan şiir yapan kalp adamı telakkisini daha kuvvetle benimsediğini ve "Abdülhak Hâmid'e Gazel" gibi eserlerinde "vahdet-i şuhûd" ve "vahdet-i vücud" telakkilerine kadar gittiğini gördüğünü belirtir. Bu değişmenin bir sebebini yukarıda bahsi geçen "sanatına daha kuvvetle sahip olması", ikincisini de "işlerimizin benliğimiz üzerindeki o derin ve yapıcı, yahut yıkıcı tesiri" olarak ele alırken, yorumunu teyit etmek için "sanat meselelerinde hiçbir zaman ihmal edilemeyecek olan hulûl ve temessül (*Einfühlung*) nazariyesi"ne[68] müracaat eder. Tanpınar bu değerlendirmeleri yaparken Fazıl Ahmet Aykaç'la –Mustafa Şekip Tunç'un da Yahya Kemal şiirini kemâl fikri etrafında Apolloncu konumlandırdığı "Tanrı Şair"[69] yazısıyla dâhil olacağı– tartışmasına dönmüş olmalıdır. Zira orada da "bediî hulûl" teorisine, eski şiirin sembolik diline ve kelimelerine "o zamanın anladığı şekilde bir mânâ vermemiz[in] ancak bir cehtle, bir nevi intibakla, bir nevi bediî hulûl

Kazım Yetiş (ed.), *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*, Cilt 1, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1998, s. 70-75.

67 Tanpınar, "Yahya Kemal'e Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 308.

68 Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 132-133.

69 Mustafa Şekip Tunç, "Tanrı Şair", *Cumhuriyet*, 9 Birinci Teşrin 1938.

yapmamızla ve o da kısmen kâbil"[70] olacağını belirtirken gönderme yapar. Turgay Anar'ın da belirttiği üzere, Tanpınar teoriyi bu konu ile ilgili Türkçede belki de ilk müstakil metni kaleme olan Burhan Toprak'ın (Şeyhzade Burhan) *Görüş* dergisinin birinci sayısındaki "Bediî Hulûl: Einfühlung" başlıklı yazısından öğrenmiş olmalıdır.[71] Zira *Einfühlung*'a karşılık olarak kullandığı "bediî hulûl" terimini Toprak bu yazısında, "tasavvuf lisanında hulûl kelimesinin zenginliğinden ilham alarak 'bediî hulûl' diye tercüme ettik" diyerek önermiştir. Üstelik insanın nesneyle arasında bir özdeşlik ilgisi kurması, kendine ait duyguları nesnelere yükleyerek sanki onunla özdeşleşmesi, tek bir beden hâline gelmesi, nesneden kaynaklanan bir hissin sanki insanın ruhuna ve bedenine "hulûl" etmesi, nesneyle "hemhal" olması gibi süreçlere işaret eden "bediî hulûl"ün "bizi esrarlı bir vahdet-i vücûd felsefesine kadar götüreceği"nden söz ederek, meseleye açıklık kazandırmak için "mutasavvıfanın mâşukla hulûl ve ittihadı ne ise bediî kaynaşma da kendi sahasında böyle bir hulûl ve ittihattır" gibi ifadeleriyle terime tasavvufî anlam yüklemiştir.[72] Willhelm Worringer'in teoriyi "estetik objektivizmden estetik sübjektivizme en kesin adım" ("estetik obje'nin biçiminden değil de, estetik obje'ye bakan süje'nin davranışından hareket")[73] olarak sunduğu göz önüne alınırsa, şartların dayattığı zorunluluklarla pratiğin öne alındığı modernleşme tecrübemiz karşısında Yahya Kemal'in şahsi masalı olarak iç insanı yapan estetizasyonu "derûni âhenk" kavramında bulduğu poetik temeller yanında *Einfühlung* teorisinde estetik temeller de buluyor görünür.

KAYNAKÇA

Anar, Turgay. "Edebiyat Eserlerini Anlamak ve Yorumlamak İçin Farklı Bir Yöntem: Einfühlung Teorisi". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Cilt 48, Sayı 48, Ocak 2014: 23-45.

Aykaç, Fazıl Ahmet. "Bir Sohbet Hatırası 2". *Cumhuriyet*. 14 Mart 1938. Ed., Kazım Yetiş. *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*. Cilt 1. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1998: 70-75.

Banarlı, Nihat Sami. *Yahya Kemal Yaşarken*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1959.

70 Tanpınar, "Yahya Kemal'e Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 308.

71 Turgay Anar, "Edebiyat Eserlerini Anlamak ve Yorumlamak İçin Farklı Bir Yöntem: Einfühlung Teorisi", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt 48, Sayı 48, Ocak 2014, s. 25.

72 Burhan Toprak, "Bediî Hulûl: Einfühlung", *Görüş*, Cilt 1, No. 2, s. 79-82; ayrıca bkz., Anar, *a.g.m.*, s. 33 vd.

73 Willhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev., İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985, s. 12.

Baudelaire, Charles. *Paris Sıkıntısı*. Çev., Tahsin Yücel. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2013.

Beyatlı, Yahya Kemal. "Şiir Okumaya Dâir". *Edebiyâta Dâir*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017: 3-10.

Beyatlı, Yahya Kemal. "Şiir". *Edebiyâta Dâir*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017.

Enginün, İnci ve Kerman, Zeynep (Ed.). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Ahmet Hamdi Tanpınar Arşivi (AHTA).

Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Baha Matbaası, 1963.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor". *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019: 356-365.

_____, "Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma". *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019: 335-339.

_____, "Asıl Kaynak". *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019: 45-49.

_____, "Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık". *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019: 31-37.

_____, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan". *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019: 38-44.

_____, "On Dokuzuncu Asrın İlk Yarısında Türk Şiiri". *Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019: 112-113.

_____, "Romana ve Romancıya Dair Notlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Yay. haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992: 55-61.

_____, "Şiir Hakkında". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Yay. haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992: 13-17.

_____, "Şiir ve Dünya Ölçüsü". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Yay. haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992: 38-41.

_____, "Türk Edebiyatında Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler.* Yay. haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992: 101-127.

_____, "Yahya Kemal'e Dair Anket". *Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar*. s. 415-417.

_____, "Yahya Kemal'e Dair". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Yay. haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992: 306-308.

_____, "Yahya Kemal'in Ardından". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Yay. haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992: 348-351.

_____, *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1987.

_____, *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

_____, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.

_____, *Yahya Kemal*. İstanbul: Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, 1962.

_____, "Antalyalı Genç Kıza Mektup". *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019: 394-400.

Toprak, Burhan. "Bedîî Hulûl: Einfühlung". *Görüş*. Cilt 1, No. 2, s. 79-91.

Tunç, Mustafa Şekip. "Tanrı Şair". *Cumhuriyet*. 9 (Birinci Teşrin 1938). Ed., Kazım Yetiş. *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*. Cilt: 1. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1998: 126-129.

Uysal, Sermet Sami. *Yahya Kemal'le Sohbetler*. İstanbul: Kitap Yayınları, 1959.

Yavuz, Hilmi. "İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T.S. Eliot". *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005: 163-168.

Worringer, Willhelm. *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev., İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

BEŞİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT, DÜŞÜNCE VE TARİHİN KAVŞAĞINDA TANPINAR

Tanpınar'ın Çevresiyle ve Onu Çevreleyenlerle Pamuk İpliğine Bağlı İlişkiler Ağı

Kurtuluş Kayalı

Prof. Dr.

Tanpınar sürekli olarak entelektüel olduğunun, aynı zamanda bağımsız ve yalnız olduğunun altını çiziyor. Bir grup içinden konuşmadığını belirtiyor. Kimi söyledikleri bu noktanın açıklığa kavuşmasını sağlıyor:

> Türkiye gizliden gizliye bir iç harbi yaşıyor. Burada bütün dünya ile beraberdir. Ben ne sağdanım, ne de komünist veya declare sempatizanıyım. Sadece demokratım, mümkün olursa, demokrat sosyalist bir teşekküle girerim ve memnun olurum… Fakat böyle bir teşekkülün manevi mesuliyetini de üzerime alamam. Türkiye'de sosyalist parti, ancak komünist partinin açılmasıyla kabildir. Aksi takdirde komünistler içeriye dolar ve memleketi, yahut o partiyi ve efradını zarara sokarlar.[1]

Bu cümleden hemen sonra yıllar süren Rus gerçeğinden ve korkusundan da bahsetmektedir. Entelektüel olduğunu ısrarla vurgulaması da köşeli ve her tür dar siyasal görüşlerden uzak olduğunu belirtmek içindir. Belki başka söyledikleriyle beraber yukarıdaki cümlelerin açımlanması Tanpınar fotoğrafını daha net bir şekilde verecek gibi görünmektedir.

Bir noktada bizim sağcılarla Fransız sağcılarını karşılaştırıyor:

> Sağlarla beraber değilim, çünkü sağ şarktır ve şark bizi daima yutmada, içimizden doğru yutmaya hazırdır. Eğer bir Barrés, bir Maurras, bir L. Daudet gibi insanlar olsaydı etrafımda iş değişirdi. Fakat Mehmet Akif'le (Ersoy) yol arkadaşlığı, Mümtaz'la (Turhan) fikir beraberliği…. Dün Yahya Kemal'in hatıralarını bir

1 Haz., İnce Enginün, Zeynep Kerman, *Günlükleri Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007, s. 205, (27 Ağustos 1960 tarihli notları).

> daha okudum. Nihat Sami'nin (Banarlı) bu büyük adamı kepaze edişine bir daha hayran oldum.[2]

Sağcılara yönelik olarak Batılı entelektüeller gibi olmayışlarına dair bir niteleme var. Belli bir düzeyde olanlar açısından da etik ve ahlaki eleştiri getiriyor. Bu noktada da işaret ettiği aydın ise Peyami Safa. Bu anlamda düzey düşüklüğü ve grup adamı olma konusunda solu da konu dışı bırakmıyor, sol konusunda da köklü anlamda farklı bir yaklaşım içinde değil: "Solcu gizli, musır ve cahil. Sağcı, milliyetçi geçinenlerin hepsi cahil ve kupkuru. Ortadakiler darmadağınık. Hemen hepsi zevksiz ve tahammülü güç. Biraz zevki ve anlayışı olanlar kıskanç. Yarabbi ne kadar yalnızım."[3] Tanpınar solcuyu da cahil olarak niteliyor. Aynı zamanda gizli ve musır olarak tanımlıyor. Ben demokratik sosyalist olabilirim derken memlekette komünist parti kurulursa ancak o zaman sosyalist partinin sağlıklı olacağını, komünistlerin bu partiye doluşmayacağını söylüyor.

Burada, komünist parti kurulmasını neden belirtiyor? Onun üzerinde bir ölçüde durulması lâzım. Aslında bu durum bir kısım aydınları rahatlatıyor. Rahatlatmasının sebebi de bizzat Cemal Gürsel'in bir yabancı gazetecinin sorusu üzerine Türkiye'de komünist partisinin kurulmasının serbest olması gerektiğini, ona müsaade edileceğini söylemesi. Bu beyanat 3 Haziran 1960 tarihli. Bu beyanata müteakiben Hikmet Kıvılcımlı 6 Temmuz ve 10 Temmuz 1960 tarihlerinde MBK'ya neler yapılması gerektiğini belirten broşürünü gönderiyor. Behice Boran ise daha erken bir tarihte, 28 Haziran 1960 tarihinde Cemal Gürsel'e önerilerini sunuyor. Hikmet Kıvılcımlı aslında 12 Mart'tan hemen sonra "ordu kılıcını attı" başlıklı yazısının ilk biçimini Cemal Gürsel'i tebrik telgrafı çekerek gösteriyor. Mehmet Ali Aybar da 14'lerin tasfiyesinden birkaç gün sonra 19 Kasım 1960 tarihinde önerilerini bir mektupla Cemal Gürsel'e bildiriyor. Mihri Belli de muhtemelen erken bir tarihte benzeri bir mektup yazıyor. Tepkilerin yoğunlaşması üzerine Cemal Gürsel sözlerini tevil edip komünist parti kurulmasının serbest olmasını komünistleri tespit edip tutuklamak için söylediğini belirtse de bu tutum, beyanat sosyalist aydınların tavırlarını en azından kolaylaştırıyor. Belki de bu mektuplardan kısmen haberdar olması nedeniyle Ahmet Hamdi Tanpınar da *Günlükler*'inde aşikâr bir tarzda olmasa da komünist partisinin kurulması gereğini 27 Ağustos tarihinde not ediyor. *Günlükler*'inde bol miktarda da Cemal Gürsel övgüsü bulunmaktadır. Cemal Gürsel'in komünist parti kurulması konusundaki beyanatı, bu beyanat soru üzerinde olsa da Tanpınar'ın tutumunun gerekçelerinden biri oluyor.

2 *A.g.e.*

3 *A.g.e.*, s. 203.

Tanpınar'ın Üç Çevresi

Tanpınar'ın Türkiye'de kendi ifadesi çerçevesinde içinde rahat olduğu bir çevre yok. Aslında ona sağdan yöneltilen tarzda Marksistlerle bir arada olma şeklindeki eleştiri kendi notlarında ve genel anlamda temel yaklaşımlarında ifadesini de, cevabını da buluyor. Genel olarak bakıldığında Tanpınar'ın 1940'lı yıllarının ortalarından ölüm tarihine kadar Soğuk Savaş ortamının antikomünist yayınının bir parçası olmadığı anlaşılıyor. Daha önce belirttiği gibi de Sovyetler Birliği konusunda hepten olumlu bir tutum içinde de değil. Notlarından da anlaşılabileceği gibi Türkiye'de 1940'lı, 1950'li, 1960'lı yıllarda etken iki kültür çevresinden biri Fransa'da yaşayan Abidin Dino'nun diğeri de İstanbul'daki Adalet Cimcoz ile Mehmet Ali Cimcoz'un çevresi. İki çevreye bakılınca da ortak ve farklı yönleri de olduğu görülür. Olayın anlaşılması açısından Abidin Dino ve çevresinin gerek yurtiçinde etkisi olduğu gibi TKP ile de yöneticilik düzeyinde bir bağlantısı da kuvvetlidir. Ve bir kuşak Türk aydınının bu çevreyle bağlantısı vardır. Bu çevre o kadar etkindir ve Türkiye'de o kadar belirgin bir saygınlığı vardır ki Hasan Bülent Kahraman Abidin Dino konusunda eleştirel bir düşünce ifade edince aralarında Marksist olmayan isimler de dâhil olmak üzere sert bir tepkiyle karşılaşmıştı. Genel anlamda düşünüldüğü zaman oldukça eski kuşaktan Hıfzı Topuz'dan yeni kuşaktan Şehmuz Güzel'e kadar geniş bir kesimin, Abidin Dino ile bağlantısı vardır. Güzin Dino'nun da etkinliği Türk edebiyatçılarının dünyaya açılmasının yollarından birinin, önemli birinin bu çevreden geçtiğini gösterecek mahiyettedir. Bunun örneklerinden biri Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanının daha basılmadan önce, *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edildikten hemen sonra kısmen düzeltilerek, belli ölçüde kısaltılarak Fransızcaya çevrilmeye yönelinmesidir. Benzeri bir girişim, başarıya ulaşmamış bir girişim de Orhan Kemal'in bir romanının Almancaya çevrilme denemesi olmuştur. Bu noktada üzerinde durulacak hususlardan biri 1940'larda önce Yaşar Kemal'in Adana'da Arif Dino ve Abidin Dino'nun çevresinde bulunması ve onlardan etkilenmesidir. Tam da bu duruma ilişkin olarak Ahmet Hamdi Tanpınar bunların aklına *İnce Memed* gelir de neden *Huzur* gelmez diye şikayet etmiştir. Bu hususdaki ifadesinden kalkarak onun Abidin ve Güzin Dino ile ilişkisinin çevredeki başka sanatçı ve aydınların ilişkisinden farklı olduğunu görmek mümkündür:

> Bir yığın haksızlık yapılıyor. İnce Memet tercüme ediliyor, *Huzur* okunmuyor, *Yaz Yağmuru,* şiirler ıska geçiliyor. Komünist, komünisti tutuyor. Ona hayran oluyor, onu seviyor. Vâkıa bunda bizim fazla bir hakkımız yok. İş gönül meselesi olduktan sonra hiçbir şey denemezdi. Yalnız şu vardı ki, bu gönül meselesi ferdi sahadan çıkıyor ve hiç olmazsa politika kadar ahlâk veya onun yerini tutacak yahut yanında yürüyecek muhabbet isteyen sanata giriyordu.[4]

4 *A.g.e.,* 18 Eylül 1959, s. 167.

Bu alıntı "Buna mukabil" diye başlıyordu. Öyle başlamasının sebebi de daha önce komünist olarak niteleddiklerinin haksızlığa uğradıklarına dair sözlerini takip etmesiydi:

> Daha Paris'ten itibaren etrafımdaki havaya karşı aksülamel başlamıştı. Fakat exilé insanların kederini kabul ediyor ve onlara bir nevi imtiyazlı muamelesi yapıyordum. Pertev'in (Boratav) karısıyla tek odada yaşaması, Ankara'dan ayrılmış olması, Abidin'in (Dino) vatanla köprüyü atması bana onlar için bir mazeret gibi geliyordu.[5]

Bağımsızlığını bu tarz ilişkiler ağı ile birlikte de değerlendirmek anlamlı olabilir. Ahmet Hamdi Tanpınar 1953'te Türkiye'den ilk defa yurtdışına çıktığı zaman da, 1960 yılında, 27 Mayıs'ın hemen öncesinde Paris'te olduğu sıralarda da Abidin Dino'ya uğramakta ve o çevre ile konuşmaktadır. Hatta 27 Mayıs'ın öncesinde Turan Emeksiz'in gösteriler sırasında öldürülmesi üzerine eleştirel mahiyette yazdığı şiiri Güzin Dino Tanpınar'dan yayımlanmak üzere almaya çalışsa da dirençle karşılaşır. Tanpınar muhtemelen şiirin, yayımlanmasından endişe etmektedir. Güzin Dino Tanpınar'ın darbenin "devlete zeval vermesi" endişesini tiye alsa da Emeksiz'e dair şiiri "ıskalamamak"tadır. Bu durum da *Huzur*, *Yaz Yağmuru* ve başka şiirlerine lakayt kalırken söz konusu şiiri atlamamasının, meselenin edebiyatın da siyasal boyutuyla ilgili olduklarını göstermektedir. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abidin Dino çevresiyle ilişkisi biraz daha pamuk ipliğine bağlı bir ilişkidir. Bazı aydınların çok daha sıkı olan ilişkilerinden farklıdır.

Güzin Dino'nun *Gel Zaman Git Zaman* başlıklı metninde 12 Mart sonrası ortamda bir Türkiye fotoğrafı çizilmektedir:

> Dalga dalga kötü haberler geliyor. 13. Quai Saint-Michel'e telefonla, mektupla, haberciyle, Azra, Sabahattin Eyüboğlu, Tilda, Magdi, Vedat Günyol tutuklanmış. Sabahattin, saatlerce sorgulanmadan önce, sandalye üstünde bekletilmiş. Bir şey yapmalı … Telefon, ziyaret, mektup, imza … seferber etmeli. Olmalı … kurtulmalılar.[6]

Dönemin ortamı, başka özellikler itibariyle bu tarz bir ilişkiler ağını gündeme getirmektedir. Aslında daha önceki dönemde de, daha sonraki dönemde de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da söylediği gibi burada anılan aydınlar da declare sempatizan olarak nitelenmektedir. Bu durumu tabii sadece bu tabirle anmak doğal olarak gerekmez. Türkiye'de bu grubun da nitekim Ke-

5 *A.g.e.*, 18 Eylül 1959, s. 166-167.

6 Güzin Dino, *Gel Zaman Git Zaman, İstanbul:* Can Yayınları, 1991, s. 196.

malizme yatkın bir tutumu olduğu gibi Türkiye'de özellikle bir dönem Kemalistlerin de sosyalizme olumlu yaklaşımı söz konusudur. Meseleyi tabii sadece Kemalizm bağlamında düşünmek anlamlı değildir. Sorun bir ölçüde daha elitist ve daha popülist eksen çerçevesinde mütalaa edilmek gereken bir hususdur. Daha köy eksenli düşünceler Marksizmle daha bir iç içe geçmiş görünmektedir. Burada verilebilecek bir örnek çerçevesinde meseleye bakılırsa Hasan Âli Yücel'e declare sempatizan denemese bile Tonguç'a, Yaşar Kemal'e declare sempatizan diye bakılabilir. Hatta dar kafalı sağcıların *Davam*'a neden olan süreçte Hasan Âli Yücel'i de sempatizandan öte gördükleri anlaşılabilir. Ancak belki de bu noktada declare sempatizanın en öne çıkmış, en temsili örneği olarak Sabahattin Eyüboğlu gösterilebilir. Belki de bu kültür çevrelerinde bulunanlar elitist ancak köy meselesinde heyecanlı kimseler olarak anlaşılabilir. Bir anlamda Yüksek Köy Enstitüsü öğretmenleri ile öğrencileri arasında belirgin bir fark vardır. İşte ilk kesimde olanların bu iki kültür çevresiyle ilişkileri vardır.

Mesela Güzin Dino *Gel Zaman Git Zaman*'da Nâzım'ın Paris'e gelişini ve Paris'te geçirdiği günleri fazlasıyla önemseyerek uzun uzun anlatmaktadır. Tabii Fransız entelektüelleri ile ilişkilerini de. Zaten Nâzım Hikmet'in de iki çevre ile de ilişkileri vardır. Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali'nin de Adalet Cimcoz ve çevresindeki sanatçılarla bağlantısı vardır. Hatta Sabahattin Ali'nin kritik Bulgaristan'a kaçış serüveninin de onların bilgisi dâhilinde olduğu anlaşılmaktadır. Türkiye'de bir aydın grubunun bu iki kültürel çevre ile de ilişkileri bulunmaktadır. İki çevreyle de ilişkileri olmasına karşın Ahmet Hamdi Tanpınar hep yalnızlıktan yakınıyor. Sabahattin Eyüboğlu'nun Mehmet Ali Cimcoz ile çevirdikleri bir kitap vesilesiyle 1959 yılında ödül aldıklarını yazıyor. Bu vesile ile tıpkı *Huzur* hakkında söylediği gibi "şu benim edebiyat tarihinin başındaki mukaddime, *Beş Şehir* bir mükafat alamaz mıydı?"[7] diye soruyor. Yahya Kemal'i başkalarından ayırarak zaman içinde ona olumlu bakan Eyüboğlu'nun fazlasıyla farklılaştığını ifade ediyor: "Akşamüstü Pen Club'te Sabahattin Yahya Kemal'in aleyhinde konuşmak için fırsat arar gibiydi."[8] Somut gönderme yapmasa da çok önceleri Yeni Türk Sanatkârlarına Yahya Kemal'i örnek gösterdiği metnine gönderme yapar gibidir. Aslında Tanpınar'ın Batı kültürüne, Doğu kültürüne, Türk kültürüne yönelik çabalarında bir özümseme ve yorumlama eğilimi vardır. Sabahattin Eyüboğlu'nda ise benimseme yönelimi başattır. Bu noktada ilginç olan husus çeviri faaliyetinin bazı aydınlar için başat bir eğilim olmasıdır. Bu durumu bir konuşmanın aktarılmasından anlamak, anlamlandırmak mümkün görünmektedir: "Sabahattin bana klasikleri tercüme etmemi söyledi dün

7 Enginün ve Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, 1 Teşrin-i Sani 1959, s. 168.

8 *A.g.e.*, s. 149.

gece. Benim kendi şiirim var."[9] Türkiye'de Tanpınar'ın bir anlamda bu çevreyle farkını en iyi yansıtacak husus bir ifadesinde net olarak vardır:

> Magdi bana roman vermek istedi. Peşinden gittim. Bu arada şüphesiz köy enstitülerinden bir çocuk geldi. Daha evvel Eczacıbaşı filan diye takdim ettiği bir insan vardı. Hülâsa yeni bir ekip. Yeni bir budala cemaat. Şüphesiz bütün bunlar benim genre'im değil. Ne de onun. Halet'in, Mina'nın bütün heyecanlarını paylaşmıyorum. Ruhi Su'yu sevmek, (İsmail Hakkı) Tonguç'a inanmak! Allah beni saklasın. Ben Yahya Kemal'in yanında tanıdığım, kendisini henüz idare edebilen Sabahattin'i seviyorum.[10]

Böylesi bir niteleme birkaç yıl sonra boy verecek yeni yaklaşımların çerçevesini hakikaten gerçekçi bir şekilde çiziyor. Aslında Sabahattin Eyüboğlu'nun düşünceleri Tanpınar'ın meseleyi nasıl değerlendirdiğini de neredeyse tam tekmil veriyor:

> Sabahattin'in bir eli devlet kapısında, öbürü hudutların ötesinde. Mütevekkil, fakir, şansın tecellilerine amâde, para kazanmak için hiçbir fırsatı kaçırmadan yaşıyor. Ah bu orta sınıf! Onun oyunları. Sabahattin Müslümanı severse, ya Kürt, Arap, Hintli, yahut da komünist filan olacak. Müslümanın dışında hepsi şayan-ı kabul. Politika veya race referansına bile ihtiyaç yok. O zaman tam kardeşiz.[11]

Böylesi bir sınıflandırma denemesi Orhan Okay'ın gerçekleştirdiği tahlili çok daha incelikli bir değerlendirmeye dönüştürmekte. Sabahattin Eyüboğlu da Tanpınar'ı "eşik"te, tabiri caizse iki arada bir derede görüyor. Bu iki arada bir derede görme hâli fazlasıyla yaygındır.[12] Aslında Sabahattin Eyüboğlu'nun meselelere bakışı son dönem yaklaşımlarının ayak izlerine işaret etmektedir.

Tanpınar'da Batıya bakışta İslamcı-muhafazakârlardan ve yenilikçi sol aydınlardan farklı bir taraf belirgin olarak vardır. Onun temel değerlendirme biçimi tarihin değerlendirilmesinde farklı olduğu gibi Anadolu eksenli yaklaşımlardan da ayrılık göstermektedir. Yukarıda görülebileceği gibi onun

9 A.g.e., 10 Nisan 1961, s. 281.

10 A.g.e., 28 Ekim 1960, s. 235.

11 A.g.e., 1 Teşrin-i Sani 1959, s. 168.

12 Abdullah Uçman, Handan İnci, *Bir Gül Bu Karanlıklarda-Tanpınar Üzerine Yazılar*, İstanbul: 3F Yayınları, 2007, s. 145, 123 ve s. XV'ten Elif Türkislamoğlu, *Türk Düşünce Dünyasında Tanpınar*, Ankara: Hece Yayınları, 2015, s. 71 ve 130-131. Çeşitli saptamalar göz önünde bulundurulduğunda siyasetten genel düşünsel yaklaşımlara göre Tanpınar'ın aydınlar arasında farklı bir yerde durduğu görülmektedir.

Mavi Anadolucularla bir düşünsel bağlantısı olmadığı gibi daha muhafazakâr Anadolucularla da bir düşünsel ilişkisi yoktur. O tarz örneğin muhafazakâr Anadolucular arasında muhafazakâr olmayan Hilmi Ziya Ülken'den bile uzak bir noktada durmaktadır. Bunların arasında en yakın olduğu aydın Mükrimin Halil Yinanç'tır. Belki de onun soyutlamalara, genellemelere yatkın olmaması, yakınlığının sebebidir.

Çevrenin önemini bir de yazdıkları üzerinden düşünmek anlamlı olabilir. İlginç olan noktalardan biri de Samet Ağaoğlu'nun Öğretmen Gaffur kitabındaki kişilerin hayatta bire bir karşılıkları olduğu şeklindedir. Belki bu çerçevede Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinlerine de bakılabilir. Muhtemelen bu doğrultuda yaygın, kapsayıcı, tüketici bir bakış yok. Bu sınırlı ilgi belki de daha yoğun bir şekilde bayağı erken bir tarihte açımlanmaya çalışılmıştır. Tahir Alangu'nun bu değerlendirmesine dikkat kesilmek anlamlı olur. Tahir Alangu bu hususu onun meselelere yaklaşımında somutlaştırmaya çalışır:

> Ondaki batı etkilerinin daha sonradan eğitimle gelmiş olmasına karşılık, doğu etkilerinin hayatının daha ilk basamaklarında, doğrudan doğruya yaşama çevresinden geldiğini, kişiliğine damgasını basacak kadar güçlü olduğunu, hayatına işleyen ve onu bütünlüğü ile derinliğine niteleyen temel bir anlam kattığı görülmektedir.[13]

Ondaki Doğu etkisinin altı son dönemdeki aykırı vurgulanmalara karşın ancak bu kadar net bir şekilde çizilebilir. Aslında metinlerinin serancamını anlatırken hayatının geçtiği Kerkük'ten Antalya'ya kadar izler taşıdığına işaret etmektedir. Böylesi bir genellemeye ulaşılabileceğinin en net işaretlerinden birini de sonradan yayınlanan *Günlükler*'inden daha erken bir tarihte haberdar olması da destekler görünmektedir: "Henüz yayınlanmamış eski bir anı defterinin sayfalarını karıştırırken, hem romanlarındaki birçok ayrıntıların, hem de bu romanlarında belirlenen '*kargacık burgacık*' yazıların gerçek sahibinin o olduğunu anladım."[14] Bu benzerliğin romanlarda da bulunduğunu ifade ediyor. Ağırlıklı olarak kendisini yazdığını, ondan öte çevresini de konuya dâhil ettiğini ifade ediyor:

> İhsan'ın yönetiminde çalışmaları, tarih ve eski musikiye, İstanbul'un imparatorluk mirası geniş kültürüne aşılanışını anlatırken geçmiş zaman özlemi (imparatorluk vehmi) ile gerçek zaman içinden kaçan yaşamasındaki ayrıntıları okurken, bir tek Mümtaz değil, çevresi ve yakınları ile birleşen ve tamamlanan

13 Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, 1940-1950*, İstanbul: İstanbul Matbaası, 1965, C. III, s. 583.

14 *A.g.e.*, s. 592.

> bir Mümtaz çıkıyor karşımıza. Zaman zaman Ahmet Hamdi ile birleşen, zaman zaman onu çok aşan Mümtaz'dır o. Belki de Ahmet Hamdi'nin yaşadığı değil, onun içinde kapalı kalmış, hayata çıkamamış bir başka Ahmet Hamdi'dir bu.[15]

Hatta *Huzur*'da kronolojik değil analitik bir Osmanlı tarihi yazmayı amaçlayan Mümtaz'ın yazacağı tarihin Yahya Kemal'in ıskaladığı ekonomik boyutuyla da işleneceğini telaffuz etmektedir Ahmet Hamdi Tanpınar. Bu noktada Yahya Kemal'e dair değerlendirmelerine de yönelmek gerekmektedir. Bu noktadaki tahlilleri sadece Yahya Kemal üzerine nesirlerinde değil, romanlarında da mevcuttur. Bir ölçüde İhsan'da, Yahya Kemal'i görmektedir. Bu hususta söyledikleri meselenin düşünsel boyutuna kadar gitmektedir:

> Çocukluğunun önemli bir devrinde çok yalnız kalan ve kendi kendisi ile konuşmayı seven 'Mümtaz'ın çevresindeki kişilerin çoğu eski konak ve yalıların ortada bıraktığı kimselerdi. Bu romanda amcasının oğlu İhsan olarak tanıtılan, kendisine hem hocalık, hem de arkadaşlık eden kimsenin bir çok özellikler ile Yahya Kemal'den izler taşıdığını görüyoruz. Albert Sorel'in bir cümlesini *'Dünya gömlek değiştireceği zaman hadiseler sakınılamaz olur'* diye delil olarak zikreden tarih hocası İhsan'ın kişiliğinde, bir zamanlar Paris'te aynı ünlü profesörden ders alan Yahya Kemal'i tanımak hiç de güç bir iş değil.[16]

Doğal olarak Yahya Kemal'den başka izler taşıyan roman zaten günlüklerde Türkiye'de iki milliyetçi olduğunu söylediğinden Yahya Kemal ile kendisi arasındaki yakınlığı izah etmektedir. Ancak belki de aradaki temel fark Yahya Kemal'in *mektepten memlekete* yolculuğu yerine *memleketten mektebe* yolculuk şeklinde tezahür eder. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazdıklarında Türk entelektüelinin portresi Yahya Kemal'de olduğu ölçüde sahici ve canlı değildir. Yahya Kemal'in Batı macerası hem Tanpınar'dan sadece tarih olarak değil, yaş olarak da erken ve yoğundur. Yazdıklarından "Ben Paris'te yaşayacak adammışım" isyanı çıkan Tanpınar'ın elli iki yaşında ilk defa yurtdışına çıkması onu yaralamış görünmektedir. Osmanlı tarihi yazımında düşüncesinin Tanpınar'daki farklılığına işaret eden cümle önemli görülmelidir: "Mümtaz – Ahmet Hamdi Tanpınar Yahya Kemal doğrultusundan gelen etkilerin büyüklüğünü ortaya koyuyor. İhsan'ın yaratıcı eğiliminin sanata değil, tarih ve ekonomiye yönelişini anlatırken, hocası Yahya Kemal'de olmayan bir eksikliği kişisinde tamamlamak istediğini belli ediyor."[17] Cümlenin devamında da yazdığı edebiyat tarihinde meseleyi ekonomi temelli de işlediğini ifade ediyor. Romanlarının somut gerçeklikle iç içe geçmesi ve

15 *A.g.e.*, s. 593.

16 *A.g.e.*, s. 592.

17 *A.g.e.*, s. 593.

Yahya Kemal figürünün romanının ortasına oturmasının net görüntülerine işaret etmektedir Tahir Alangu:

> Muvakkit Nuri Efendi bunlardan biri. Bir cami muvakkithanesinde, eski saatlerin tiktakları ortasında, zamanın dışına kurduğu küçük savunma dünyasına kapanmış Nuri Efendi'ye, Hayri İrdal'ın beslediği aşırı saygıda, Mütareke yıllarının yıkılış mahşeri içinde Yahya Kemal'in tarih sohbetlerine sığınan genç Ahmet Hamdi'yi hatırlatan birçok unsurlar var.[18]

Cümlenin başında zaten "Hayri İrdal ölçüsünde çağını ifade eden büyük örnek kişilerden" bahsetmektedir. Ve kitabın, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün edebiyat, yüksek politika, parti çevrelerinin düşünce dünyasını ve üniversite çevresinin kapalı dünyasını derinlemesine çözümlemesini yaptığına işaret etmektedir. Böylesi sanat metinlerinden çıkan fotoğraf, hele bir de günlüklerinin getirdiği zenginlikle kurmacanın içindeki otobiyografik ögelerin ortaya çıkarılmasını mümkün kılabilir. Tabii bunun için de Yıldız Ecevit gibi bir yazara ve Ahmet Hamdi Tanpınar'a onun Oğuz Atay'a baktığı gibi bakabilecek bir göze ihtiyaç vardır. Tabii Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Günlükler*'i ona yönelik tepkiyi yaygınlaştırmış ve derinleştirmiştir. *Günlükler* ölümünden kırk beş yıl sonra ortaya çıkmıştır. Yayımlanmasa memlekette Tanpınar fotoğrafı hâliyle değişik olacaktır. Milletin *Günlükler*'i fazlasıyla abartması da tuhaf görünmektedir.

Tanpınar'ın bu iki çevreye ek olarak bir de üniversitedeki ilişkiler ağı vardır. Önceki dönemdeki öğretmenliği ve dört yıllık milletvekilliği çevresi dışında asıl belirleyici olan üniversitedeki ilişkiler ağıdır. Onun milletvekili olma hevesi özellikle vesile olabileceklere yönelik olarak ölçüsüz bir iltifat göstermesine sebep olmaktadır. Düşüncelerinin aksine siyasi kimlikler hakkında olumlu değerlendirmeler yapmaktadır. Bunun yanında üniversite ve özellikle üniversite hocaları hakkındaki kanaatleri olumsuzdur. Tanpınar'ın fazlasıyla değişik odaklarla ilişkileri vardır. 1950'li yılların başlarında Pertev Naili Boratav Tanpınar'la İstanbul Üniversitesinde işe başlayıp başlayamayacağını konuşur. Fransa'ya 1953 yılında gittiğinde Pertev Naili Boratav'la konuştuğunu Mehmet ve Adalet Cimcoz'a, Nisan, Mayıs ve Ağustos aylarında yazdığı mektuplarda belirtir. Temel mesele Boratav'ın İstanbul Üniversitesine dönmesidir. Bir nokta bu konuda önemlidir:

> Boratav Güzin Dino'dan Tanpınar'ın geleceğini öğrenince çok sevinir. Ona da Tanpınar'ın asistanı söylemiştir. Tanpınar'dan samimi bir dostu olarak bahsetmekte ve sevinmektedir. 'Belki benim işlerden de konuşuruz' der. Bahsettiği işler İstanbul Üniversitesi'ne dönme ümidi olabilir, … Bazin'e gidip çiroz

18 *A.g.e.*, s. 598.

salatasıyla rakı içerler…[19]

Bazin daha sonra Zeki Velidi Togan'ın Boratav'ı Türkoloji çalışmalarına dâhil ettiği için eleştirdiği Fransız sosyal bilimcidir. 1955 yılında Pertev Naili'nin yazdığı bir mektupta İstanbul Üniversitesi'ne dönme teşebbüsünün devam ettiği anlaşılmaktadır: "Hamdi ile benim işler üzerine konuştuk. Onun da hiç ümidi yok."[20] Bu ümitsiz çaba sonra da devam ettirilir ve 1964 yılında ve "Edebiyat Fakültesi Kurulu'nda oylamaya kadar varır, ancak Boratav'ın göreve alınma teklifi reddedilir."[21] Son süreçle tabii Tanpınar'ın ilgisi yoktur. Ancak Pertev Naili Boratav, Tanpınar'ın 1962 Ocak'ındaki ölümüne kadar bu konudaki girişimini fazlasıyla önemsemiştir. Fakat Tanpınar'ın 1939-1943 yılları arasından sonra altı yıl İstanbul Üniversitesi'nden ayrılması bilahare 1949 yılında tekrar göreve başlaması, yani üniversite ile bağının gevşek olması ve üniversite tasfiyesi konusundaki düşünceleri Boratav'ın beklentisinin belirgin olarak safça olduğunu göstermektedir. Onun sağ ve solcular hakkında söylediklerinden üniversite öğretim üyeleri hakkında ne düşündüğünü/düşüneceğini çıkarmak mümkün olsa da üniversite tasfiyesi vesilesiyle *Günlükleri*'nde yazdıkları tutumunu daha açık bir şekilde ortaya çıkaracak mahiyettedir. Sadece üniversite tasfiyesini içeriden teşvik edenler konusunda değil, üniversiteden tasfiye edilenler konusundaki, bazıları konusundaki eleştirileri de nettir. Üniversitede kalanların bir kısmı için de eleştirel bir tutum içindedir. Bunlar arasında tasfiyeyi sürekli kılmayı amaçlayan bir profesör hakkında, Nurettin Şazi Kösemihal hakkında belirttikleri de katı bir yaklaşımı resmetmektedir. Üniversite hocasının tipik yetişme sürecinden geçmediği, sanatkâr ruhlu olduğu ve dar anlamda bir akademisyen olmak yerine bir mütefekkir olduğu için dışlanmış görünmektedir. Hoş döneminde kimse Tanpınar'ı bir mütefekkir olarak telakki etmemiştir. Daha net olarak söylenebilecek husus Ahmet Hamdi Tanpınar'ın her üç çevrede uçta kalmasıdır. Nitekim romancılığı gibi üniversite içindeki konumu da ciddi problemler taşımakta ve orada da iğreti bir yerde durmaktadır.

19 Mete Çetik, *Pertev Naili Boratav-Bir Akademisyen ve Düşünce Adamı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s. 108.

20 *A.g.e.*

21 *A.g.e.*, s. 114.

Tanpınar'ın Metinlerinin Ulusal Kanon Olma Yolunda Tıkanması

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinlerinin iki farklı yayınevinden yayımlanmasından kalkarak yapılan basit yorumun arkasında bir gerçeklik vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinlerinin yayımlanmasında Mehmet Kaplan'ın başat etkisi ve Tanpınar'ın metinlerinin İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yeni Türk Edebiyatı Bölümünde yoğun bir şekilde okutulması doğal olarak milliyetçi muhafazakâr kesimin Tanpınar'ın eserleri ile hemhal olmasını beraberinde getirmiştir.[22] Tanpınar'ın eserlerinin Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanması modernist kesimin Tanpınar metinlerinin üzerinde odaklanmasından sonra olmuştur. Buradaki durum Cemil Meriç'in metinlerinin İletişim Yayınlarından çıkmasıyla paralel bir görünüm arz etmez. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapı Kredi Yayınları'nda gündeme geldiği tarih kesiti insanların ideolojik anlamda yayınevi ayırımı yapmadıkları bir dönemdir. Ve 1980'li yılların başlarından itibaren Tanpınar her düşünsel çevre tarafından üzerinde durulan bir edebi figürdür. Ve artık "Tanpınar ve metni kanonlaşıyor" ve "hatta … Tanpınar Türkiye'nin ilk modern kanonu olmaya doğru evriliyor" deniyor.[23] Bir başkası da 2012 yılında Tanpınar'ın, "şiddetli bir ulusal kanon ihtiyacıyla üzerinde uzlaşılan figürün" yıkılmasına yol açmıştır şeklinde bir düşünce telaffuz ediyor. *Benden Önce Bir Başkası* kitabındaki bu ibare mesele üzerine tartışmada *Günlükler*'in kritik bir işlev taşıyacağına işaret etmiştir.

Gören göz için *Günlükler*'in işlevini o kadar abartmanın anlamı yok gibidir: Çünkü 2007'den sonra Tanpınar hakkında yayının neredeyse *Günlükler üzerine odaklanması ve eski mecrasından sapması* anlaşılabilir bir şeydir. Anlaşılan çoğu aydın Tanpınar'ın görüşlerinden zamanında haberdar değildir. Durumdan Mehmet Kaplan'ın haberdar olmadığı söylenemez ama 1930'lu yıllarda doğanların durumdan haberdar olmamaları tuhaf görünmektedir. Mehmet Kaplan'ın Tanpınar hakkında yazdıkları muhafazakârların belli bir tarihe kadarki metinlerinden daha eleştireldir. 1999 yılında Yapı Kredi'den yayımlanmasına paralel bir şekilde, onun yaygınlaştırıcı etkisine paralel bir şekilde *Günlükler*'in yayımlanmasından sonra Tanpınar'a karşı tepki artmış görünmektedir. Bu tepki konusunda siyasal mahiyetteki yazıları daha bir etkili olmuştur. Sözü edilen noktada *Günlükler*'inin fazla bir işlevi olmaması gerekmektedir. Çünkü *Günlükler*'e siyaset anlamında gelecek tepkiyi *Mü-*

22 İnci Enginün ve Zeynep Kerman'ın *Günlüklerin Işığında*'ki yorumları böyledir. *A.g.e.*, s. 349.

23 Besim Dellaloğlu, "İkondan Kanona: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türkiye Macerası", *Tanpınar'ın Saklı Dünyası – Arayışlar- Eleştiriler-Yorumlar*, der., Julian Rentzseh, İbrahim Şahin, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2018, s. 43-44.

cevherlerin Sırrı'nda yayımlanan dört yazı zaten oluşturabilirdi.[24] Dikkatsiz bir okuyucu için sözü edilen dört yazı kitabın içinde saklanmış gibidir. Örneğin sonradan bu yazılar vesilesiyle Tanpınar eleştirisi yapanlar meseleden haberdar değil gibidir. Şöyle bir değerlendirme ilginç görünmektedir: "Orhan Okay günlüklerin yayımlanmasından önce kaleme aldığı 'Politika Batağında Derbeder Bir Şair: Ahmet Hamdi Tanpınar' yazısında Demokrat Parti'ye yaklaşımını derinden tahlil etmektedir. Onun konu ile ilgili günlüklerden sonra yazdıkları bu yazısına ek niteliğindedir."[25] Orhan Okay'ın gönderme yapılan makalesi sözü edilen Tanpınar'ın siyasal mahiyetteki yazılarının kitapta yayımlanmasından iki yıl sonradır. Kitabı derleyenlerden İlyas Dirin ve Turgay Anar'ın *Hece*'nin Tanpınar Özel Sayısında yer alan birer yazısında ve Dirin, Anar ve Şaban Özdemir'in aynı özel sayıdaki ortak yazılarında sözü edilen dört Tanpınar yazısından bahis olmadığı gibi o yazıları çağrıştıracak bir yorum da yoktur. Dolayısıyla ayın birinde çıkan *Hece*'nin sayısında Ocak 2002'de çıkan kitaptan bir alıntının bulunması ilginç görünmektedir. Zaten Orhan Okay'ın sonraki yazısının başlığı bile, *Günlükler* yayımlandıktan sonra yayımlanan yazısının başlığı bile eskiden, bazı hususlardan pek haberdar olmadığını anlaşılır kılıyor: "Tanpınar, Tahayyülümüzde Kalsın Eski Haliyle". Orhan Okay Tanpınar'ın, hocası Tanpınar'ın makalelerinin yayımlandığı tarihte yirmili yaşlarının sonlarında. Ve Tanpınar hakkında az olmayan sayıda yazı çıkıyor 27 Mayıs konusundaki makaleleri vesilesiyle, hepsi de eleştirel mahiyette. Ancak bunlar yazılırken vakti zamanında, 27 Mayıs sırasında birçok milliyetçi muhafazakârın da darbeye alkış tutmuş olabileceği akıllara gelmiyor. Turan Karataş'ın bir sempozyumda sunduğu bildiride birçok milliyetçi muhafazakârın mebzul miktarda 27 Mayıs güzellemesi yaptığına göndermeler var.

Çok önceki bir tarihte bir alıntı var bu dört yazıdan birine: "Milli meselelerdeki ihanetine rağmen büsbütün boş bir adam olmayan Ali Kemal'ın Hürriyet ve İtilâf Fırkası Hükümeti için çok güzel bir müşahadesi vardır: 'Biz iktidardayız amma devlet değiliz. Hâlâ muhalefetteyiz' der. İnönü aksiyonun karşısında da Demokrat idarenin vaziyeti bu idi."[26] Yani DP iktidarda

24 Haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, *Mücevherlerin Sırrı-Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 104-127.

25 Mehmet Yılmaz, Tanpınar'ın "Günlükleri Hakkında Yazılanlar", *Hece: Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, 2016, s. 463. Kapağında 2002 tarihi var ama ben 2016 yılındaki 3. baskısından aldım. Bu ifade ile Orhan Okay'ın 2004 yılında *Hece*'de yayımlanan yazısına gönderme yapıyor. Fakat *Mücevherlerin Sırrı* 2002 Ocak'ında çıkıyor. Makalenin yazarı özel sayının (2002 Ocak tarihli) ilk baskısının takdim yazısını okumamış gibi görünüyor.

26 Kurtuluş Kayalı, "27 Mayıs Darbesi Üzerine Düşünceler", *Tarih ve Toplum*, C. XXI, No: 125, Mayıs 1994, s. 14. Bu yazıda alıntının dipnotu olarak Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yakın Tarihimiz Üzerine Dikkatler", *Cumhuriyet*, 21 Temmuz 1960 gösteriliyor.

ama Devlet değildir. Bu alıntıdan önce de ilginç bir alıntı var:

> Devletle iktidar herhâlde birbirinden kesin olarak ayrılmalıdır. Devlet tecezzi kabul etmez ve şahıslara bağlanamaz, zümre menfaatine âlet olamaz. İktidar ise zaman zaman millet çoğunluğunun işbaşına getirdiği bir partinin muvakkaten icra başında bulunmasıdır. İktidar her zaman değişebilir. Geçmişteki kötü neticeler, kanaatimce devletle, iktidarın kesin olarak birbirinden ayrılmaması yüzünden doğmuş, iktidarı seçenler 'devlet benim' demişler.[27]

Zaten derginin genel yayın yönetmeni de derginin o sayısında yayımlanan ve atıf yapılan yazıda gönderme yapılan Tanpınar'ın metni ile Cahit Tanyol'un metnini de yayımlamıştır. Derginin genel yayın yönetmeni iki yazı hakkında daha soğukkanlı bir tahlil yapmaktadır: "O dönemin koşulları içinde ele alınması gereken Tanpınar'la, Tanyol'un gazete sütunlarında kalmış yazıları"[28] diye söz etmektedir. Dergiye Tanpınar'ın bu dört yazısı arasından "İçtimaî Cürum ve İnsan Adaleti" başlıklı olanı da gönderilmiş, fakat yayımlanmamıştır. O dönemde 27 Mayıs yönetimin üniversite tasfiyesini tasvip eder tarzda Milli Birlik Komitesine telgraf çeken, aralarında milliyetçi-muhafazakâr akademisyenlerin de olduğu bir grup da vardır. Dönem sonrasında da 27 Mayıs konusundaki tavır vesilesiyle eleştirenler pek olmamıştır. Meselenin eleştiri konusu olması artık 2007 yılında 27 Mayıs darbesine eleştiri hususunda neredeyse konsensüs yaşanmasından dolayı olmuştur. Birbirinden haberli ya da habersiz şekilde günlüğü yayına hazırlayanlar ve Orhan Okay Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Kurucu Meclis'e üye olmak amacıyla bu yazıları yazdığını söyleseler de "İçtimai Cürum…" makalesinden bir sekiz gün sonra, 27 Ağustos 1960'da günlüğüne " 'İkinci Cumhuriyetin Eşiğinde' diye bir makale yazmak istiyorum"[29] diye yazsa da böyle bir makale yazmamıştır. Dönemlerin özelliklerinin insanları belli noktalara yönelttiğini düşünmek gerekmektedir. Edebiyat eleştirmenleri arasında da örneğin meseleyi edebiyat alanıyla sınırlayıp, yazarın siyasal yaklaşımını bir kenara iten Memet Fuat'ın Ezra Pound yayınlama anlayışı gibi bir tutuma yönelen olmamış gibidir.

İdeoloji bütünüyle bir kenara bırakılmasa dahi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türkiye'de edebi metinlerine yönelik ilgi de edebi ölçütlerin daha bir öne çıktığı 1980'li yıllardan itibaren olmuştur. Yusuf Atılgan'la Ahmet Hamdi

27 A.g.e., "İkinci Cumhuriyetin İhtilâl Meclisi Üyeleri 13", *Cumhuriyet*, 27 Temmuz 1960. Orhan Kabibay'ın bu konuşması ile daha önceki tarihteki Tanpınar metni arasındaki paralellik bir ihtimal etkiden bile bahsetmeyi mümkün kılabilir.

28 Fahri Aral, "Okurlara Mektup", *Tarih ve Toplum*, C. XXI, No. 125, Mayıs 1994, s. 2.

29 Enginün, Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 208.

Tanpınar'ın önemsenmesinin aynı yıllarda olması tesadüfi değildir. Zaten Selahattin Hilav'ın 1973 yılındaki *Huzur* üzerine yazısının yankı uyandırmaması bu yüzdendir. Türkolojiden gelenlerle filolojiden gelenlerin edebiyat anlayışlarının yakınlaşması da tam da bu tarihlere tekabül etmektedir. Hatta düşünsel, siyasal anlamda da yakınlaşmanın tarihi bu dönemdedir. Edebi metinlerin değerlendirilmesinde Batılı teorik metinlerin devreye girmesi de aynı yıllardadır.

Tanpınar'ı Dünya Edebiyatına Taşıma Gayretleşliği

Belki de edebi meselelere yaklaşımı açısından da Tahir Alangu'nun tespitleri önem taşımaktadır. Onun deyişiyle Tanpınar'ın hikâye ve romana yöneldiği dönemde "Bu iki büyük türün büyük ölçüde halkın ve köylünün yaşamalarına ve gerçeklerine ve sorunlarına yönelen geniş bir akım hâlinde gelişmiş olması, onun hikâyeci ve romancı olarak kenarda kalmasına"[30] ve çevresini etkileyememesine, etkisinin ancak ölümünden sonra gerçekleşmesine yol açmıştır. Edebiyat anlayışının zaman içinde değişimi gündeme getirilmektedir. Tahir Alangu bu farklılaşmanın gideceği yönü hayatının kısalığı nedeniyle tam görememiş görünmektedir. Tahir Alangu'nun deyişiyle "bunalım anlatımı" olarak nitelediği, A. Camus, Sartre, F. Kafka'dan etkilenen romancılara göre kendisinin meseleyi daha iyi anladığını belirtmiş ve "bu batılı yeni akımların Türkiye'deki asıl başarılı uygulayıcısının kendisi olduğunu anlamayışlarından, yeni ve güçlü bir roman çığırı açamayışından üzgün olarak göçmüştü."[31] Alangu'ya göre Türkiye'de o dönemdeki anlayışın yapay ve kopyacı mahiyeti karşısında belirgin bir özgünlük niteliğini Tanpınar'ın metinlerinde görmek mümkün: "Son yıllarda '*A. Camus, Sartre, F. Kafka*' üçlüsünden aktarılarak anlatılan bunalımı, batı kopyacılığı yolundan değil de, bizim şartlarımız ve sorunlarımıza uygun bir anlatışta, Mümtaz'ın kişiliği ve düşsel yaşantılarını tasvirde başarı gösteriyor."[32] Türkiye'nin şartları çerçevesinde meselenin özgünlüğüne gönderme iki farklı noktayı da gündeme getirmektedir ister istemez. Bunlardan biri İkinci Yeni hareketinin geçmişten beslenme konusundaki yok mesabesindeki sınırlılığı ve Batı literatürüne fazlasıyla açıklığıyla bağlantılıdır. İkinci Yeni'nin Fransız şiirine fazlasıyla açıklığı bu noktada meselenin anlaşılmasının yolunu açabilir: "Modernleşmenin başlamasının ardından genç şair gelenekten değil özellikle Fransızca şiirden el alarak yeni bir dil kurmaya çalışır."[33] Cümlenin devamında her ne kadar Şeyh Galip'ten de bahsediyorsa da bu

30 Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, 1940-1950*, s. 391.

31 *A.g.e.*

32 *A.g.e.*, s. 395.

33 Yalçın Armağan, "Melih Cevdet Anday'ın Etkilenme Arzusu ve Kanon", *Birikim*, No. 389, Eylül 2020, s. 8.

durumun fazlasıyla sınırlı olduğu söylenebilir. O dönemde sadece sanat-edebiyat alanında değil sosyal bilim alanında da tarih belirgin olarak ihmal edilmiş bir konudur. Ve yaygın olarak geçmişten kültürel beslenme söz konusu değildir. Özellikle 1950'li yıllarda Tanpınar'ın Türkoloji camiasıyla bağlarının fazlasıyla esnek olmasının yanında o dönemin eleştirmenlerinin Tanpınar'la arasındaki mesafe fazlasıyla uzaktır. Hatta o dönemde Fethi Naci'nin *On Türk Romanı* içine girmeyen Ahmet Hamdi Tanpınar metinlerinin yanında sonradan "Bizde Roman" (1936) yazıları Fethi Naci'nin Türk romanını belirleyici metinlerin başında gelen unsur olmuştur. Her anlamda Alangu'nun Tanpınar etkisinin zaman içinde fazlalaşacağı savının göstergelerinden sadece biri Fethi Naci'nin değerlendirmelerinde somutlaşmaktadır. Etkilenme sürecinin yaygınlığı değişik metinlere bakınca net olarak ortaya çıkar. Aslında benzeri bir yoruma Orhan Pamuk'un "Dört Hüzünlü Yalnız Yazar" başlığı altında yazdıkları arasında bir somut saptamadan kalkarak varılabilir. Sözünü ettiği yazarlar Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar ve Reşat Ekrem Koçu'dur. Orhan Pamuk onları anlatırken aslında bir ölçüde kendini sorguluyor:

> Fransız edebiyatına ve Batı kültürüne gençliklerinde kimi zaman çocuksuluğa yaklaşan büyük bir hayranlık duymaları bu yazarlara eserlerinde modern ya da Batılı olmaları gerektiğini geri dönüşsüz bir şekilde öğretti. Fransızlar gibi yazmak istiyorlardı, bundan hiç şüpheleri yoktu. Ama akıllarının bir köşesiyle de, Batılılar gibi yazarlarsa onlar kadar orijinal olmayacaklarını biliyorlardı. Oysa Fransız kültürü onlara modern edebiyat fikriyle birlikte hakikilik, özgünlük, sahihlik fikrini de vazgeçilmeyecek bir şekilde öğretmişti.[34]

Hakiki, sahici, özgün olmak fikrinin onları kopyacı olmaktan kurtardığını yazar. Yeni dönem ve kendi kuşağındaki sanatçıların böylesi bir endişesinin olmadığı da anlaşılabilir bir husus. Türkiye'de selef olmaması, kanon olmaması da böylesi bir sahiciliğin ortaya çıkmasına engel teşkil ediyor. Türk edebiyatı konusunda bilgili ve duyarlı olan Selim İleri'nin tam da 1996 yılında, tam da edebiyat anlayışında kırılma yaşandığı, kırılmanın artık müesseseleştiği zamanda *Huzur* mu*, Bizim Köy* mü? soruşturmasını yapması bir şeye işaret ediyor. Sözü edilen tartışma tam da Tahir Alangu'nun edebiyat anlayışının zaman içinde farklılaşacağı saptamasını gündeme getiriyor. Artık edebi metinler sosyal gerçekliğin dışında değerlendirilmeye ya da sosyal gerçek başka bir şekilde anlaşılmaya başlanıyor.

Ancak bu noktaya geliş şekillerinin değişik mecraları kendini gösteriyor. Alıntıda işaret edildiği gibi, daha doğrusu örtük olarak belirtildiği veçhile

34 Orhan Pamuk, *İstanbul- Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 111.

Tanpınar'a Batı literatüründen kalkarak gidilebileceği gibi Türk düşünce geleneğinden, edebiyat pratiğinden kalkarak da ulaşılabilir. Örneğin Yahya Kemal - Ahmet Hamdi Tanpınar etkileşimi Tanpınar'ın bakış açısı dışında da tartışılabilir. Ancak Türkiye'de Tanpınar araştırırken Yahya Kemal'e geniş bir yer ayrılmıyor. Ve de aralarındaki mesafe abartılıyor. Erol Güngör'ün Yahya Kemal'in kültürel alanda, şiir alanında müstesna bir yerde bulunduğu şeklinde gerçekçi bir yargısı var.

Burada ilginç olan Tanpınar'a yönelme yönüdür, yönelme biçimidir. Nevyunanilikten memleket gerçeğine gelen Yahya Kemal'e mukabil Tanpınar'ın Batıya yönelimi, okuma yoluyla gerçekleşmiştir. Orhan Pamuk, Tanpınar'ın sahihlik endişesinin, onu, yazdığı metinlere yerlilik rengi vermeye zorladığını belirtmektedir. Bu yönelimde bile bir Fransız literatürü etkisinden, hem de şekillendirici etkisinden söz etmektedir. Bu durum Orhan Pamuk'taki özgünlük endişesini açıklayacak mahiyettedir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazdıklarında somutlaşan düşüncesini kendilerinin yönelimiyle eşitlemek istemektedirler. Orhan Pamuk'un Tanpınar ilgisi sosyal bilimcilerin ilgisine tekaddüm etmektedir. Zaten sosyal bilimcilerin Tanpınar ilgisi de bir Batı düşünürünün ekseninde ya da onun yaklaşımıyla ortaklaşa bir yaklaşım içinde mütalaa edilerek çözümlenmeye çalışılmaktadır. Bu durumun en net göstergelerinden birini galiba *Birikim*'de 1975 yılında yayımlanan Murat Belge'nin bir makalesinde de görmek mümkündür. Orhan Pamuk da *Aydaki Kadın*, Tanpınar'ın o tamamlanmamış romanı yayımladıktan hemen sonra yayımlanan yazısında benzeri bir yaklaşım içinde olmuştur. Daha sonraki dönemde Tanpınar ilgisi bir ölçüde mahiyet değiştirmiş, Ünsal Oskay'dan Besim Dellaloğlu'na kadar hemen herkes eleştirel teorinin kalıplarını Tanpınar'a tam tekmil, hiç zorlanmadan ve Tanpınar'a özgün bir yan bırakmadan giydirmişlerdir. Filolojiden gelen edebiyat eleştirmenlerinin yaklaşımları da, benzeri doğrultudaki yaklaşımları da Türkolojiden gelenleri önemli ölçüde şekillendirmişe benzemektedir. Bu durum da son dönemin konsensüsü olarak kendisini göstermiştir. Örneğin sadece onlar da problemli olsa da eski dönem eleştirmenlerinin meseleye yaklaşım biçimi daha doğru bir noktada olunduğunu göstermektedir. *Beş Şehir*'in önsözündeki Türk modernleşmesi konusundaki sosyolojik tahlili Türkiye'deki sağcıların ve solcuların ciddi gargara yapsalar bile kabullenmeleri mümkün değildir. Tabii daha net bir şekilde söylemek gerekirse sol liberallerin ve İslamcı muhafazakârların da.

Türkiye'de edebi metne salt edebi metin olarak bakma eğilimi tabii doğal olarak düşünsel/siyasal yaklaşımı bütünüyle dışlayacak bir noktada değildir. Tanpınar'ın milliyetçilik konusunda yazdıkları son dönem tahlilleriyle hemen hemen hiç mi hiç çakışmamaktadır. Ama buna mukabil Tanpınar'ın

yaklaşımını kendilerinin yönelimlerine yakınlaştırmaya çalışmaktadırlar. Bu durumu Orhan Pamuk'un satırlarında yakalamak kabuldür:

> Bir ucu eğitici bir edebiyata, bir ucu da günlük siyasetin çekimine açılan bir yola giren bu yazarlar Hugo ya da Zola gibi örneklerle uğraşırken, Yahya Kemal, Tanpınar ya da Abdülhak Şinasi Hisar, Verlaine, Mallarmé ve Proust'la ne yapacaklarını düşünüyorlardı. Onları zorlayan bir başka şey, önce Osmanlı Devleti'nin yıkımının Batı sömürgesi olma tehlikesinin, sonra da Türkiye Cumhuriyeti'nin dayattığı Türk milliyetçiliği idi. Eğitici ve siyasi olmaktan estetik bir içgüdüyle uzak durmak isteğiyle milliyetçiliğin talepleri arasında sıkışmışlardı. Fransa'da edindikleri estetik görüş, yalnızca modern olarak Türkiye'de asla Mallarmé ve Proust gibi güçlü ve hakiki bir ses çıkarmayacaklarını onlara hissettirmişti.[35]

Bu durumu tam da tamamlayacak ve sıkışıklığı aşacak düşünce de bir süre sonra gelmektedir: "Şehre hakim cemaat duygusunu, içtenlikle hissettikleri hüzün yüzünden paylaşıyorlar, ama duygunun, manzaraya ve yazıya vereceği güzelliği şehre yabancı bir Batılı gibi bakarak araştırıyorlardı."[36] Aslında İstanbul ilgisi Türkiye'nin sosyal bilimcilerine ve eleştirmenlerine geç dönemde gelmişti. Tanpınar üzerinde odaklanmanın bu kadar gecikmesi de bir ölçüde de bundan kaynaklanıyordu. Bir Batılı gibi bakmak da yeni dönem yazarlarını çağrıştırıyor. Tabii bunlar arasına Tanpınar'ı tam tekmil yerleştirmek problemli.

Belki de serdedilen düşüncelerin sağlaması bir başka gelişme süreci ile anlaşılabilir. Batıda klasik yazar gibi olmak eğilimindeki Tanpınar romanının Batıdaki macerasına bakmak sorunu anlamanın yollarını açabilir. Tanpınar'ın dünya edebiyatı için de etkili olabilmesi öncelikle çeviri ile mümkün görülebilir gibi bir düşünce vardır. Ancak Batılı edebiyatçılar arasında Türkçe bilenlerin Türk edebiyatı üzerine eleştirileri çok da küçümsenecek durumda değildir. Çeviri sürecinin anlaşılması bakımından bir genelleme önemli görülmelidir:

> Tanpınar çevirisinin bu kadar geç yayımlanmış olması eserin kendisinden kaynaklanmaz. Yalnızca 'dünya edebiyatı' etiketiyle ilgili problemi gösterir. Çünkü bu çeviri büyük bir olasılıkla ancak Orhan Pamuk'un Nobel Ödülü almasından ve daha sonra edebi önceli için 'reklam' yapmasından sonra bir yayınevi bulmuştur.[37]

35 *A.g.e.*, s. 112.

36 *A.g.e.*, s. 114.

37 Thomas Bleicher, "Gerçeğin İcadı: Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Tanpınar'ın Saklı Dünyası – Arayışlar- Eleştiriler-Yorumlar*, s. 22.

Böylesi bir süreç Tanpınar'ın dünya edebiyatı içinde mütalaa edilmesiyle sonuçlandı: "İngilizce çevirileri Tanpınar'ın romanlarını geniş bir kitleye ulaştırırken, Batılı olmayan bir yazarın edebi eserlerinin uluslararası keşfi ve yayılması yazarın dünya edebiyat kamuoyu tarafından benimsenmesiyle sonuçlandı."[38] Yazar böyle bir nitelemede bulunurken *Kara Kitap*'ın aksine *Tutunamayanlar*'ın "küresel okunabilirliğinin" olmadığını belirtmekte ve Tanpınar'ın dünya edebiyatına dâhil olma sürecini şöyle anlatmaktadır: "Tanpınar örneğinde ilginç olan şey, yazarın önce ulusal alanda bir 'Rönesans' yaşaması idi. YKY'nin bu rönesanstaki etkisi yadsınamaz. Ulusal pazardan küresel pazara geçişte ise, Penguin gibi büyük bir şirketin pazarlama olanaklarını sonuna kadar kullandı."[39] Önemli yerlerde yazılar çıktığını da belirtmekte. Daha önceki çevirilerin de belli ölçüde sorunlu olduğu ve bilinir yayınevlerinden çıkmadığı vurgusu yapılmaktadır. Sürece bakınca insan acaba Şakir Eczacıbaşı'nın anılarında Yılmaz Güney hakkında söylediği gibi bir durumun olup olmadığını düşünmektedir. Eczacıbaşı anılarında, Batılıların, dünyanın Yılmaz Güney'i önemsemelerinin sebebi bizim onun önemli olduğunu belirtmemizdir şeklinde bir düşünce telaffuz eder. Tabii burada sorulacak iki soru vardır. Birincisi Tanpınar'ın da Orhan Pamuk gibi *Buradan mı Yazdığıdır?* Bu soru genel anlamda bir değerlendirme için kritik bir sorudur. Belki de daha az önemli olan soru Tanpınar'ın Orhan Pamuk'un "edebi önceli" olup olmadığıdır.

Belki de daha temel soru en sona kalmaktadır. "Sükut suikasti'nden muzdarip olan Tanpınar kişiliği ve edebi metinleri üzerine yazılanları mucizeyle dirilip de görse acaba 'sükut suikasti' keşke devam etseydi" mi derdi? Yoksa yanlış da olsa kendisi ve eserleri üzerine konuşmaları ve yazıları coşkuyla mı karşılardı? "Beni hiçbir dönemde anlamıyorlar" tarzında bir tepki daha muhtemel görünüyor.

KAYNAKÇA

Alangu, Tahir. *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, 1940-1950*. C. III. *İstanbul: İstanbul Matbaası, 1965.*

Aral, Fahri. "Okurlara Mektup". *Tarih ve Toplum*. C. XXI, No. 125, Mayıs 1994.

Armağan, Yalçın. "Melih Cevdet Anday'ın Etkilenme Arzusu ve Kanon". *Birikim*. No. 389, Eylül 2020.

Bleicher, Thomas. "Gerçeğin İcadı: Saatleri Ayarlama Enstitüsü". *Tanpınar'ın Saklı Dünyası – Arayışlar-Eleştiriler-Yorumlar*. Der., Julian Rentzseh, İbrahim Şahin.

38 Özen Nergis Dolcerocca, "Dünya Edebiyatı, Küresel Okunabilirlik Standartları ve Ulusal Kültürün İhracı", *Birikim*, Kasım 2021, s. 22.

39 *A.g.e.*

Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2018.

Çetik, Mete. *Pertev Naili Boratav: Bir Akademisyen ve Düşünce Adamı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.

Dellaloğlu, Besim. "İkondan Kanona: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türkiye Macerası". *Tanpınar'ın Saklı Dünyası – Arayışlar-Eleştiriler-Yorumlar*. Der., Julian Rentzseh-İbrahim Şahin. Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2018.

Dino, Güzin. *Gel Zaman Git Zaman*. İstanbul: Can Yayınları, 1991.

Dolcerocca, Özen Nergis. "Dünya Edebiyatı, Küresel Okunabilirlik Standartları ve Ulusal Kültürün İhracı". *Birikim*. Kasım 2021.

Enginün, İnci ve Kerman, Zeynep. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2007.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Mücevherlerin Sırrı-Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*. Haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Kayalı, Kurtuluş. "27 Mayıs Darbesi Üzerine Düşünceler". *Tarih ve Toplum*. C. XXI, No. 125, Mayıs 1994.

Pamuk, Orhan. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Türkislamoğlu, Elif. *Türk Düşünce Dünyasında Tanpınar*. Ankara: Hece Yayınları, 2015.

Uçman, Abdullah ve İnci, Handan. *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*. İstanbul: 3F Yayınları, 2007.

Yılmaz, Mehmet. "Tanpınar'ın Günlükleri Hakkında Yazılanlar". *Hece: Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Ankara: Hece Yayınları, 2016.

Tanpınar'da Toprak, Kökler, Bitkiler

Fatih Altuğ
Doç. Dr.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1 Temmuz 1943'te *Ülkü*'nün 43. sayısında yayımlanan "Hayat Karşısında Romancı" makalesinde Balzac'ın hayatı, insanları, cemiyet hadiselerini hiçbir dolayıma başvurmadan olduğu gibi sunuşunu överken toplumun dinamizminin metne aktarılışını bu makale boyunca peşine düşeceğimiz mecazlarla tasvir eder: "*Kökler*inin yerleştiği ve *dal budak* saldığı *toprak*la beraber nakledilen bir *ağaç* gibi yakaladığı insanı, arkasında çalışan bütün meseleleriyle, davalarıyle sadece kuvvetini harcamaktan mesut bir dev gibi, herhangi bir şey yaptığını düşünmeden eserlerine nakleder[1]-[2] 1940'ta CHP Konferanslar Serisi'nde sunduğu "Milli Bir Edebiyata Doğru" makalesindeyse benzer mecazlar, Avrupa'yı parça parça örneklere odaklanmaktansa bütüncül olarak görmek gerektiğinin farkına varılışını anlatırken karşımıza çıkar. Bağlamından ve bütünlüğünden koparılmış şekilde -kısmiliğinin farkına varılmadan- ilişki kurulan Avrupa eserleri, burada ancak ruhsuz taklitler doğurmuştur. Bu farkına varış şöyle anlatılır:

> Bu eserlerin bütün bir medeniyet ve kültür ananesine, bir hayata, bir maziye bağlı olduğunu, zevkin ve mükemmeliyetin mücerret tebessümleri hâlinde tattığımız bu güzelliklerin, *tıpkı dalında sarkan veya ince sapında gülen bir meyve veya çiçek gibi bir ağaca, bir uzviyete ve onun da toprağın altında gözün görmediği hazinelerden beslenen bir köke* bağlı olduğunu anladık.[3]

Kısmi olanı kendi başına bir bütün sanmak da bu minvalde o metni "derinleşmiş ve bir tarihin içine dal-budak salmış kökten mahrum"[4] kılmak anlamına gelmektedir.

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Hayat Karşısında Romancı", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995, s. 53.

2 Aksi belirtilmedikçe alıntılardaki italikler makalenin yazarına aittir, vurgulamak için eklenmiştir.

3 Tanpınar, "Milli Bir Edebiyata Doğru", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 89.

4 Tanpınar, "Milli Bir Edebiyata Doğru", s. 89.

Toprak yalnızca yazar - metin - toplum arası aktarımları, parça - bütün ilişkisini düşünürken başvurulan mecazlardan değildir. Metnin biçim olarak oluşumu da toprağı yoğurmakla birlikte ele alınır. 14 Şubat 1957'de *Cumhuriyet*'te çıkan "Fuzuli'ye Dair I" yazısında *Leyla ve Mecnun*'un biçimi toprağı biçimlendirmenin terimleriyle sunulur:

> Dil *iyi yoğrulmuş bir heykel veya testi çamuru gibi* bütün kolaylığıyle tahkiyenin emrindedir. Yer yer bazı uzunluklar ve ufak tefek tekrarlarla *toprağın hamuruna karışmış çakıllarla ve iyi yoğrulmamış parçalara benzeyen* birkaç mısradan sonra (bu cins mısraların çoğunun her iki kafiyesi birden Arapça kelimelerden gelir) tekrar plastik kıymetine kavuşur. Ve modelesine (şekil verme), yani hikâyeye devam eder.[5]

Alıntının devamında Tanpınar çamur ve heykel üzerinden kurduğu bu hayalin, bir üslup oyunu olmadığını, bizzat hissettiği kuvvetli bir şey olduğunu göstermek için kullandığını ifade eder. *Leyla ile Mecnun*'u her okuyuşunda "çok yumuşak ve rahat bir madde ile karşılaş[ıyor]"[6] gibidir. Üstelik kendisi gibi Fuzuli de şiirlerinde toprak hayaline başvurmaktadır.

Yaşadığım Gibi'de yer alan denemelerde ise Tanpınar'ın toprak kavrayışının "biz" fikriyle, millilik algısıyla iç içe geçtiği örneklerle sıkça karşılaşırız. 16 Mart 1944'te *Ülkü*'de çıkan "İnsan ve Cemiyet" yazısında edebilik düzleminde esas olanın fert ya da nesiller değil cemiyet olduğunu iddia eden Tanpınar, "cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet"in kader ve zaman ölçütleri karşısında duran varlıklar olduğunu söylerken toprakla ilgili mecaz tekrar karşımıza çıkar: "Fırtınaya karşı yaprak değil, *kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar* dayanır."[7] 25 Haziran 1943'te *Ulus*'ta çıkan "Hayat Karşısında Münevver" makalesinde de aynı paralelliklerin izleri görülür. Tanpınar'a göre kendimizi bulmak, hakiki şahsiyete ve hür sanata ulaşmak önümüzde "bin başlı bir muamma" gibi duran geniş hayatın çözülmesiyle gerçekleşecektir. "Ağaç güneşte serpilir, fakat *toprağın derinliklerindeki kökü* ile beslenir. İnsanoğlu kendi ferdiyetini bile ancak içinde yaşadığı cemiyetle idrak eder."[8] Ferdiyeti sonlu kılarak, cemiyetin bir türevi hâline getirerek nispileştiren bu yaklaşımda yaprağın karşısında ağaç, ağacın yanında / karşısında toprak ve kök öne çıkarılır.

27 Ağustos 1939'da *Oluş*'ta basılan "Bitmeyen Çıraklık" yazısında gönder-

5 Tanpınar, "Fuzuli'ye Dair I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 140.

6 Tanpınar, "Fuzuli'ye Dair I", s. 140.

7 Tanpınar, "İnsan ve Cemiyet", *Yaşadığım Gibi*, ed., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 23.

8 Tanpınar, "Hayat Karşısında Münevver", *Yaşadığım Gibi*, s. 47.

melerinin zenginliği ve üslup çeşitliliği ile öne çıkan bir eserin "adetâ havası boşaltılmış bir âlemde geçiyor" hissi uyandırmasını açıklarken yine toprak ve toplum ilişkisi dolaşımdadır: "Toprağa ve bir cins hayata, bir insan topluluğunun mukadderatına bağlı olan eserlerdeki o sıcaklıktan, kavrayıcılıktan mahrumdu."[9] Eseri otantik ve orijinal kılan şey, toprağa ve topluluğun kaderine bağlılıktır bu yaklaşımda.

İstanbul'un fethinin beş yüzüncü yıldönümüne yedi sene kalmışken yazdığı ve 20 Ağustos 1946'da *Cumhuriyet*'te çıkan "Yaklaşan Büyük Yıldönümü I" yazısında da "biz" İstanbul'un toprağını dönüştüren bir faildir. Şehrin güzelliği "bizim elimizle açıl[mıştır]", şehir "bizim ruh bahçemiz[dir.]" Türkler İstanbul'un toprağını *bizim* kılarak yalnızca kendileri için değil başka milletler için de "bu topraklar için, hatta dünya için yeni olan bir zevk ve kültür terkibi yap[mıştır]."[10] Tanpınar'a göre fütuhatçılığın yanı sıra kültür ve medeniyet yaratıcılığını vurgulamak için "[f]ethedilmiş bir toprağı asırlarca, o kadar karışık unsura müşterek vatan yapan"[11] ahlaki temelleri göstermek gereklidir. 28 Temmuz 1942'de *Cumhuriyet*'te çıkan "İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri" yazısında da Yahya Kemal'in İstanbul içindeki yürüyüşler aracılığıyla öğrettiği milliyetçiliği ve tarih kavrayışını toprakla ilişkilendirir:

> Bu milliyetçilik, hızını tarihten alıyordu. Fakat bu, kitaplarda olduğu gibi satır ve kelime hâlinde kalmış bir bilgi şeklinde bir tarih değildi. Belki *toprağa bağlı,* onunla beraber *yoğrulan* ve *inkişafını* yapan ve böyle olduğu için insanı hakikî buudları ve kıymetleri ile yakalamağa muvaffak olan bir tarihti.[12]

Toprak *Beş Şehir*'in de ana karakterlerinden biridir. Burada, Hacı Bayram-ı Veli Camii "bu toprağın macerasını"[13] en iyi özetleyen eserdir. Toprak, kendisiyle uğraşan insana güler.[14] İnsanların yüzleri "topraktan yeni çıkarılmış bir eski madalyon"[15] gibidir. Bazı insanlar Tanpınar'a "insanoğlunun sadece toprakla temas ederek yaptığı bir arınmanın muzaffer, ilahi mahsulleri gibi gel[ir]."[16] Bazen de toprak derin derin ürperir.[17] Türklerin Anadolu'daki macerasını anlatırken de iki etken unsur karşılaşır: mimari ve toprak. Bir yan-

9 Tanpınar, "Bitmeyen Çıraklık", *Yaşadığım Gibi*, s. 62.

10 Tanpınar, "Yaklaşan Büyük Yıldönümü I", *Yaşadığım Gibi*, s. 171.

11 Tanpınar, "Yaklaşan Büyük Yıldönümü I", s. 172.

12 Tanpınar, "İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri", *Yaşadığım Gibi*, s. 181.

13 Tanpınar, *Beş Şehir*, ed., İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 17.

14 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 58.

15 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 59.

16 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 60.

17 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 64.

dan camiler, medreseler, kervansaraylar gibi mimari yapıların Anadolu'da kendi hususilikleriyle inşa edilmesiyle birlikte "hayat birdenbire değişmeye başlar", burada mimari, öznedir. Diğer taraftan bu yapıların temellendiği toprak da kavrayış ve hissetme gücüne sahiptir: "*[D]erinden kavrayan bir arslan pençesi gibi toprak* kendisine yeni bir ruh, yeni bir nizam verildiğini duyar."[18]

Tanpınar, Mevlana'ya nispetle şiirini "bir çekirdek gibi kuru"[19] bulduğu Yunus Emre'nin edebi üretimini de tabii bir etkinlik gibi kaydeder. Yunus Emre yazmaz, "içinde kaynaşan şeyleri sert bir *ağaca* oyar. Böyle olduğu için de alabildiğine kendisi, uyandığı *toprak* ve etrafındaki *cemaat*tir."[20] Yine toprak ve cemaat bir araya gelerek Yunus Emre'nin doğal yazısını / *oyma*sını otantik ve yerli kılmaktadır.

Mahur Beste'de toprak mecazı ilk olarak Behçet Bey'in ruh iklimini, duygulanım dünyasını tasvir ederken belirir: "Birdenbire içinden o eski kin, tâ Atiye hanımla evlendiği günden başlayan ve kırk beş sene, *toprağın altındaki maden yangınları gibi* sessiz sedasız, bazı küçük fırlayışların dışında hiçbir iz göstermeden çoğalan, biriken büyük kin tekrar coştu."[21] Atâ Molla'nın kendini toparlaması da "gelişmesine yarayan toprağı bulmuş bir ağaç gibi"[22] benzetmesiyle sunulur. İsmail Molla'nın söylemindeyse toprak yerelleşmiş bir din kavrayışı ile bağlantılı olarak sunulur. İslam coğrafyasında dolaştıkça kendi Müslümanlığının nasıl yerel olduğunu farkına varan İsmail Molla, "uluhiyetin çehresi"ni "bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerde" bulur: "Bize uluhiyetin çehresini veren Hamdullah'ın yazısı, Itri'nin tekbiri, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı mihraptır."[23]

Huzur'da ise toprak özellikle müzik deneyimiyle bağlantılı sahnelerde görünüverir. Romanın şimdiki zamanında hâlâ klasik zevki devam ettiren musiki ustaları "en halis tarafından *toprağını sevmiş bir egzotik nebat* veya gecikmiş bir bahar[a]"[24] benzetilir. Nuran'a aşkıyla musikiyi deneyimleyiş tarzı birbirinden ayırt edilemez hâle geldiğinde Mümtaz, "Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestele-

18 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 50.

19 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 85. Bu çekirdek mecazına Bayezıt Camii'nden söz ederken yine rastlarız: "Bayezıt Camii, İstanbul'un toprağına atılmış bir çekirdek gibidir. Bütün ilerideki gelişmeler, çiçek açmalar, bütün feyizli mevsimler onda vardır." (Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 135).

20 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 84.

21 Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999, s. 18.

22 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 59.

23 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 109.

24 Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 148.

rinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında"[25] Nuran'ın tecellilerini görmekte ve Nuran ve musikiyi girift bir şekilde tecrübe ederken "bu toprağın asıl yapıcılarına"[26] yaklaşmaktadır. Nuran'ın fani varlığı, Mümtaz'ın bu toprağın asıl yapıcılarından biriymişçesine yeniden doğuşuna alan açmaktadır.

Nuran da *Ferahfeza Ayini*'ni dinlerken şekilden şekle girmekte, sanki tüm katılığı ortadan kalkıp akışkan bir varlığa dönüşmektedir. Bizatihi akış olmuş Nuran'ın maddiliğini koruyan şey ise kudümün sesidir: "Kudûmün ağır ve çok derinden, âdeta toprağın altından, yüz binlerce ölümün küllerini silerek gelen âhengi olmasa belki büsbütün uçacak, bütün maddesiyle kaybolacaktı."[27] Kudüm toprakla birlikte anılmakta, neyin maneviliği, akışkanlığı ve oluşu karşısında maddi bir kayıt olarak sunulmaktadır:

> Çünkü zaman zaman neye ve insan sadasına çok derinlerden, *âdeta toprağın derinliğinden gelen* kudûmün sesi, o unutma ve unutulma dolu uyanış, -bin uykunun küllerini silkerek, yahut beş on medeniyetin arasından- kendini buluş karışıyordu. Ve bu uyanışlar, kendisini buluşlar hiç de beyhude olmuyordu. Çünkü kudûm sesinde kadîm dinlerin büyülü daveti vardı; onun ıttıradı, bu semavî yolculuğa âdeta toprağa ait bir oluşun nizamını katıyordu.[28]

Mümtaz romanın sonunda doktorun evinde çalınan konçertoyu duyduğunda da toprakla bağlantılı benzer bir deneyimi daha yaşar: "Mümtaz, motifin insana gerçekten rüyadaymış hissini veren acayip bir değişiklik içinde, kendi cevherinde yavaş yavaş yaklaştığını âdeta gözleriyle gördü. Sanki gözlerinin önünde *henüz toprağa atılan bir tohum* çarçabuk büyüyor, *dal, yaprak* veriyordu."[29]

Nisan 1937'de *Her Ay* dergisinde çıkan "Erzurumlu Tahsin" hikâyesinde toprağın Tanpınar'ın başka metinlerinde rastlamadığımız bir veçhesi ortaya

25 Tanpınar, *Huzur*, s. 208.

26 Tanpınar, *Huzur*, s. 208.

27 Tanpınar, *Huzur*, s. 268.

28 Tanpınar, *Huzur*, s. 269.

29 Tanpınar, *Huzur*, s. 364. 1943'te *Ülkü*'de tefrika edilen "Evin Sahibi" hikâyesinde de musiki ve toprak ilişki hâlindedir ama bu sefer bir tezadın iki zıt ucunun öğeleri arasındadırlar. Hayatı musiki ile alacaklıları arasında gidip gelen Yümnü Bey'in hayatında Şakir Ağa'nın Tab'î Mustafa Efendi'nin, Eyyubî Bekir Ağa'nın, Itrî'nin, Hafız Post'un notaları "bir ruh şehrayinine benziyen ilhamlar" doğururken bu notaların arasındaki borç pusulası "yıldız kümelerinin füsun ve esrarını bozmak isteyen, kara ve sert toprağın, çiy ve insafsız hakikatlerin, zelil ve istihkara değer maddenin haşin ve hoyrat bir remzi gibi bitmez tükenmez makamlarını teşhir ediyordu." (Tanpınar, "Evin Sahibi", *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999, s. 301.).

çıkar. 1924'te Erzurum'da gerçekleşen deprem etrafında gelişen olay örgüsünde yer sarsıntısının uyandırdığı etkiler anlatılır. Denizin dalgalanışına zıt olarak sarsılmazlığına alıştığımız toprağın hareketi insanın dünyada saadet, refah ve emniyet içinde yaşayabileceğine dair inancını da sarsmaktadır, yer sarsıntısı bir dost tarafından hançerlenmek gibidir: "Onun için denizden gelen tehlike karşısında atik ve cesaretli kesilen insan, *topraktan gelen tehlike* karşısında maneviyatını kaybetmiş bir sürü şekline giriyor."[30] Toplum, daha önceki örneklerde toprağını kendine ait kılmak için eyleyen, toprakla kader birliğinde bir varlık olarak tasavvur edilirken deprem ikliminde bir kalabalığa dönüşmektedir: "Asırlarca evvel bu toprağı kendilerinin yapmak için, alıştıkları manzarayı, doğdukları toprağı, yıkandıkları dereyi ve ecdat kabirlerini terk edip gelen sert, haşin, maceradan yılmaz ve ona karısıyla, çocuğuyla ve ihtiyarlarıyla atılan insanların tetikle uyuyan kalabalığı…"[31]

Anlatıcı, daha önce üzerine düşünmediği toprağa dair zihnini yordukça hayatının zemini kayganlaşmakta, varsaydığı düzen sarsılmaktadır. Yer sarsıntısı fikriyle birlikte "[ö]lüleri kucağından fırlatan toprak"[32] fikri de ona musallat olmaktadır. Hayatın ve ölümün sorgulanmadan kabul edilmiş süreklilik ve ayrımları da yerinden oynamıştır. Buna karşılık anlatıcının bu koşullarda tanıdığı Tahsin adlı kişi şehrin delisi gibi sunulmasına rağmen toprakla ve tabiatla başka türlü bir ilişki kurmaktadır. İnsan ve tabiat ayrımı sarsılmışken Tahsin'de bu ayrımı hiç kurmamış, kendisini o bütünlüğün ayrışmamış bir parçası addeden bir kişiyi görmektedir anlatıcı: "[T]abiatı takdir ederken ondan bir parça gibi ot ve toprağın içine gömülen bu adam[.]"[33]

"Teslim" hikâyesinin ana kişisi olan Emin Bey'in gözlemlerinde ise küçük bir şehirdeki gündelik hayatının dinamiklerini takip ederiz. Burada hikâye Emin Bey aracılığıyla toprağa dair bir politika geliştirir:

> O zamana kadar politikayı büyük merkezlere mahsus, büyük meselelerin etrafında ve her şeyden evvel bir fikir davası addederdi. Fakat bu kısa yolculuk ona asıl politikanın bu küçük şehirlerin, para kudreti, iş imkanı sahiplerinin yüzlerinde, tok seslerinde, ağır baş sallayışlarında toplanmış, dış taraflarından bakılınca bir felaketin artığı gibi görünen bakımsız eşraf konaklarının, mağazaların, dükkanların, ardiyelerin malı olduğunu anlatmıştı. Politika *topraktı*, pazardı.[34]

30 Tanpınar, "Erzurumlu Tahsin", s. 251-252.

31 Tanpınar, "Erzurumlu Tahsin", s. 255.

32 Tanpınar, "Erzurumlu Tahsin", s. 257.

33 Tanpınar, "Erzurumlu Tahsin", s. 259.

34 Tanpınar, "Teslim", s. 80.

Burada fikirlerden çok jest ve mimiklerde, gündelik pratiklerde beliren bir politikaya dikkat çekilmektedir ve tüm bunlar toprak ve piyasa etrafında ete kemiğe bürünüp icra edilmektedir. Cemiyeti mümkün kılan, ancak ferdi boğan bir köklülük telakkisi işlemektedir. Görünüşteki jestler âleminin ardında, köklerde bambaşka mücadeleler hüküm sürmektedir:

> [B]u adamların hayatında her şey *köklü*, her şey derinde idi. Güneş altında görünen yaprak ve dallardan, gövdelerden ayrı, *toprağın karanlığında*, kendilerine ait çok başka, çok derin ve kesif, mahşerimsi mücadeleler ve hamlelerle dolu bir hayatları vardı. Orada birbirlerine kenetleniyorlar, birbirlerini sıkıştırıyorlar, birbirlerinin yaşama imkanlarını azaltıp çoğaltıyorlardı.[35]

Bu toplumun kökü topraktaki hayatına hiçbir değişikliğe uğramadan devam ederken bazen burada bunalıp bireyselliğini arayan birileri "sele katılmış bir ağaç kütüğü gibi" (82) büyük şehirlere sürüklenmektedir. Ama bir süre sonra buranın çağrısını duyduklarında bu kişiler hızla bu bütünlüğe, bu köke geri dönmektedir. Tekinsiz, cazibeli ama sürekliliği sarsılmayan bir köklülük politikasıdır burada hüküm süren.

1951'de *Aile*'de çıkan "Yaz Gecesi" hikâyesinin iki kadın bir erkekten oluşan küçük cemiyetinde de görünenler ve görünmeyenler arasındaki ilişkiler "Teslim"dekine benzer mecazlarla işler. Erkek misafir bulunduğu evde bir yandan ev sahibi iki kız kardeşle konuşup diğer yandan aynı evdeki geçmiş deneyimlerini hatırlarken iki kız kardeş de bu iklimin etkisine girer: "Onlar da yavaş yavaş misafirleri gibi yaşadıkları anın altında, derinlerde düşünmeğe başlamışlardı. Ve bu çok derinlerdeki düşünceler *toprak altındaki kökler gibi* birbirlerine benziyor, bu benzerlikle birbirlerine karışıyorlardı."[36] Adamın geçmişle şimdi, hatırlamayla konuşma arasında gelgiti esnasında geçmişe çok da gömülmemek için sorduğu "Ceviz ağacını siz mi kestiniz?" sorusu da yer altından yer üstüne çıkma çabası olarak sunulur: "Belki de bu suali yukarıya, *toprağın üstüne, herkesin dünyasına* çıkmak için sormuştu. Bütün gece böyle olmuştu. Hep bir suyun altından yukarı çıkar gibi konuşmuştu."[37]

1946-1948 yılları arasında İstanbul'da tefrika edilen "Emirgan'da Akşam Saati" hikâyesinin genç kadını da dünyanın müphemliğini, apaçık bir anlama ve görünüşe kavuşamayacağını ifade ederken toprak ve kökler yine devrededir: "Ben eski bir dünyanın çocuğuyum, nereye baksam eski bir orman yeri gibi *toprakta boğum boğum kenetlenmiş canlı kökler* buluyorum.

35 Tanpınar, "Teslim", s. 82.

36 Tanpınar, "Yaz Gecesi", *Hikâyeler*, s. 151.

37 Tanpınar, "Yaz Gecesi" s. 152.

Kelimelerin benim için tek manaları yok. Hepsi bir yığın tezat içinde."[38] Toprak ve kökler, anlamın ve cemiyetin imkân koşullarını hazırlayan ama daima girift olan ve bu giriftliğin çeşitli müphemiyetler ürettiği mecazlar olarak işlemektedir.

***

Kök toprakla anıldığı gibi kendi başına da Tanpınar edebiyatının sıklıkla kullandığı kavramlardandır. Edebiyat üzerine yazılarında bir şeyin köklü olup olmadığı, bir kişinin köklere inip inmediği, bir durumun kökünden değişip değişmediği, değerlendirmenin bir parçası olarak sorgulanır. 1959'da *Yeni Türkiye*'de yayımlanan "Türk Edebiyatında Cereyanlar" makalesinde modern Türk edebiyatının akımlarını ve akışlarını gösterirken de kök ifadesi sıkça devreye girer. Birinci Dünya Savaşı esnasında münevver sınıfında yaşanan büyük kayıpların "gelecek nesillerin terbiye şartlarını kökünden değiştir[diğinden]"[39] bahsederken 1908 sonrasında edebiyatta yaşanan dönüşümü de Abdülhamid devrinin ürettiği estetizm ve bedbinlikten "İmparatorluğu sarsan hadiselerin ve *köklü* meseleler"[40] ile içli dışlı olmaya geçişle ilişkilendirir. Hece veznini de "birdenbire meydana çıkan geniş ve *köklü* bir edebiyatın belli başlı hususiyetlerinden biri"[41] olarak niteler. Refik Halid'in Anadolu'daki sürgünlük tecrübesi ise onu 1910'ların nihilizminden arınıp "daha *köklü* bir müşahedeye dön[mesini]" sağlamıştır.[42]

1 Temmuz 1943'te *Ülkü*'de çıkan "Hayat Karşısında Romancı" makalesinde ise realiteyle ilişki hâlinde olan bir romanın koşulu olarak, realitenin içinde kökleşmiş olanlara dikkat öne çıkar. Tanpınar, çeşitli mahrumiyetler atfedip acıyarak baktığı yaşlı bir kadında damadının iş bulması sonucu oluşan neşeye şahit olduğunda atıflarla realite arasındaki farkı görür. "[S]ağlam bir yaşama aşkı[nın] bu kalpte ve etrafındakilerde, *yerinden sökülmesi imkansız bir ağaç gibi kökleş[tiğini]*" görmek hakiki bir edebiyatın ön şartını hatırlatır ona: "Hayatımızı görelim, eksikliklerini bilelim. İnsanı realiteye, realiteyi altındaki *kökleşmiş* meseleye irca etmeden bu memleketin edebiyatının yapılacağına ben de kani değilim."[43]

19 Eylül 1943'te *Ulus*'ta çıkan "Romana ve Romancıya Dair Notlar I" makalesinde romanın yalnızca dış âlemi kuşatmadığını, artık iç âleme de nüfuz ettiğini, bilinçdışı ve rüyalara da yöneldiğini anlatırken bu âlemi temsil ede-

38 Tanpınar, "Emirgân'da Akşam Saati", *Hikâyeler*, s. 360.

39 Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 101.

40 Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", s. 105.

41 Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", s. 107.

42 Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", s. 121.

43 Tanpınar, "Hayat Karşısında Romancı", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 55.

cek söylemi yine kök mecazıyla tasvir eder: "Ve kendisine bütün bir gölge alemini ifade edecek, yumuşak, kıvrak, adeta kemiksiz, sert ve akisli renklerden uzak, uçucu bir dil, *bir ağacın kökü kadar dallı budaklı ve karanlığa alışık bir dil* yapmağa çalışıyor."[44] Haziran 1933'te *Mülkiye Mecmuası*'nda çıkan "Ahmed Haşim'e Dair" yazısında da Ahmet Haşim'in şiirinin aslında vazıh olduğunu ama bu açıklığın "nesre ait mevzuların yerine sade hulyalarını ve ruh hâletlerini anlatanların vuzuhu" olarak nitelenebileceğini ifade ederken aynı kök ve ağaç devrededir: "Onda der, *kökü aydınlıkta olan bir ağacın vuzuhu* vardır, onun için karanlık görünür."[45] Valery'nin kahramanı M. Teste için kullandığı bu sözlerin Ahmet Haşim için de geçerli olduğunu öne sürülmektedir.

2 Mart 1951'de *Cumhuriyet*'te çıkan "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" makalesinde modern öncesi zihin dünyasını ve dünya deneyimini anlatırken zamanları aşan, medeniyet dairesi içerisindekileri ortak bir deneyimde buluşturan niteliklerden söz ederken Tanpınar yine kök mecazına başvurur. Kul Hasan Dede ile Eşrefoğlu, Nedim ile Fuzuli arasında zaman ve mekânı aşan bir birlik bulunmaktadır: "Hülâsa fikirler, imanlar büyük bir aile mirasının torunlarda genişlemesi gibi, *aynı köklerden dalbudak salıyordu*. Hayat, bir ve bütün, insanıyla beraber sürüp gidiyordu."[46] 16 Mayıs 1945'te *Ülkü*'de çıkan "Savaş ve Barış Hakkında Düşünceler" makalesinde de medeniyet ile kök yine yan yana gelir. Valery'nin "Medeniyetlerin insanlar gibi ölümlü olduğunu öğrendik." sözüne atıfla İkinci Dünya Savaşı'nın medeniyet fikri üzerine olumsuz etkisi tarif edilir: "Medeniyet ağacı hiçbir zaman bu savaşta olduğu kadar kökünden sallanmadı."[47]

Huzur'da anlatıcı, Mümtaz'ın temellerinden sarsılma, temeli olarak gördüğü insanları kaybetme korkusunu tarif ederken kök yine görünür. "Benliğini[n], o sular altında uyuyan, fakat her şeyi idare eden kesif tabaka[nın]" kurucularından olan bu korku, Mümtaz'ın "içine çöreklenen yılan[a]", "*kökü kalbinde [olan] ağac[a]*" benzetilir.[48] Çocukluğunda Akdeniz kıyısında kayaların üstünde oturup denizi izlerken de bu korku benzer şekilde karşımıza çıkar. Kayaların birdenbire canlanıp devasa hayal varlıklara dönüştüğünü hissettiği bu anda kendi cüssesinin küçülmesini, parçalanıp dağılma arzusunu deneyimlerken etkili olan "içinde genişleyen hayat idrakiyle bütün benliğini saran o acayip, *kökü çok derinlerde* korku[dur.]"[49]

44 Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 58.

45 Tanpınar, "Ahmed Haşim'e Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 287.

46 Tanpınar, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi*, s. 36.

47 Tanpınar, "Savaş ve Barış Hakkında Düşünceler", *Yaşadığım Gibi*, s. 79.

48 Tanpınar, *Huzur*, s. 22.

49 Tanpınar, *Huzur*, s. 31.

Huzur'da bu varoluşsal köklerin yanı sıra sosyal kökler de sıklıkla görülür. Mümtaz, dindar olup olmadığına dair Nuran'a açıklamada bulunurken dini olguları "millî hayatın kökleri"[50] olarak tanımlar. Kendisinin dünyeviliğinden, inanç konumundan çok din, bu milliği ve köklülüğü ile önemlidir. İhsan da yaşanılan krizi tasvir ederken toprak ve kökle ilgili mecazlara başvurur. Görünüşte bu topraklarda düşünce sonsuz imkânlara ve hıza sahip gibidir, hiçbir mukavemete uğramadan ilerler: "Çok yumuşak bir *toprakta yuva* yapmağa çalışan bir hayvan gibi istediğim yere hızımı götürebiliyorum."[51] Hâlbuki dirençten azadeliğin bu kolaylığı, istenen her yere gidebilirmiş duygusunu verse de tek bir yere çıkmaktadır: "[H]albuki ölmüş köklerin arasından daima aynı boşluğa, imkânsızlığın tâ kendisi olan bir imkân kalabalığına çıkıyoruz."[52] Türkiye'nin her şey olabilecek imkâna sahip olması onun hiçbir şey olamamasına yol açmaktadır. İhsan'ın düşüncesinde kök ve imkân sıklıkla yan yana gelmektedir:

> Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? Yalnız bir şeyi biliyoruz. O da birtakım *köklere dayanmak zarureti*. Tarihimize bütünlüğünü iade etmek zarureti. Bunu yapmazsak ikiliğin önüne geçemeyiz. Muvazaalar daima tehlikelidir. Bugüne getirdikleri kolaylığı yarın çıkaracakları imkânsızlıklarla bize ödetebilirler. Onun için son derece vazıh olmalıyız.[53]

İkilik, muğlaklık, muvazaa, imkân çokluğu/imkânsızlık bir tarafta toplanırken karşı tarafta kökler tarihle, bütünlükle, açıklıkla, hakiki imkânla bir araya gelmektedir. Ancak İhsan'a göre asıl soru "[H]angi köklere gideceğiz?" sorusudur.[54] Geçmişle şimdi arasında bir kopuş yaşanmıştır, kopuşu inkâr etmek olmaz ancak geçmişi denklem dışında bırakmak da imkânsızdır, o bir artık olarak daima kendini hatırlatacaktır. O hâlde "devam fikrine *bir vehim de olsa* muhtacız."[55] Burada bir gerilim vardır, kökler olarak halkı görüp ona fazlasıyla yaklaşmak da tehlikelidir. Kökle mesafeyi ayarlama çetin bir meseledir: "Halk ve halkın hayatı bazen bir hazine, bazen de seraptır. Uzaktan namütenahi bir şey gibi görünür. Fakat yaklaştın mı, beş on motifin ve modanın içinde kalırsın; yahut doğrudan doğruya bazı hayat şekillerine girersin."[56] Burada kök, çift değerli bir varlıktır, onsuz olmaz ama onunla özdeşleşmek de özdeşleşeni yok etme riskini barındırır.

***

50 Tanpınar, *Huzur*, s. 190.
51 Tanpınar, *Huzur*, s. 247.
52 Tanpınar, *Huzur*, s. 247.
53 Tanpınar, *Huzur*, s. 250.
54 Tanpınar, *Huzur*, s. 251.
55 Tanpınar, *Huzur*, s. 251.
56 Tanpınar, *Huzur*, s. 251.

Toprak ve kök mecazları çoğu zaman bitki, özellikle de ağaç mecazlarıyla yan yana gelir. 16 Birinciteşrin 1943'te *Ülkü*'de çıkan "Şiir ve Rüya I" makalesinde gecenin uyuyan vücudu zapt edişini anlatırken Tanpınar, geceleyin gayri şahsi hakikatlerin ifşa olduğundan, geçmiş, şimdi ve geleceğin bir hatıraya dönüştüğünden, sayısız varlıktan oluşan bir terkibin meydana geldiğinden söz eder. Bu koşullarda benlik, "kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın üç buudunda yüz[mektedir]."[57] Gecenin zapt ettiği bu varlık, "[a]ğaçla kardeş, yaprak ve su ile hemhâldır."[58] (31) 1 Şubat 1944'te Ülkü'de yayımlanan "Şiir ve Rüya II" makalesinde ise Tanpınar, Dede Efendi'nin "Mahur Beste"sini ilk defa dinlediğinde "gözleri[n]in önünde çıplak bir manzaraya tek başına hakim olan büyük bir ağa[cın] canlan[ışını]"[59] anlatır. Bu hayalin ortaya çıkışını "uyanık hâlde bir rüya"ya benzetir. Eserin kendisinde bu hayali uyandıracak bir unsur yoktur, ne beste ne güftede bu etki kuvve hâlinde bulunmamaktadır ama yine de bu hayal / rüya gerçekleşmiştir. Tanpınar bu hayal ağacını açıklarken de yine ağaç mecazına başvurur: "Duyuşun aniliği yüzünden damarlarımda ve sinir cihazımda olan değişiklik (evin içinde çığlık var, her şey uyanmıştır) bana bu iki *ağaç şemas*ından birini göstermiş olabilir; sızının Mösyö Teste'e vücudunu gösterdiği gibi…"[60]

"Tenkit İhtiyacı" yazısında (*Tasvir-i Efkâr*, 7 Eylül 1941) Nurullah Ataç'ın nesri "ince rüzgarların taradığı bir ağaç gibi yumuşak"[61] (71) diye tasvir edilir. "Tercüme Meselesi"nde (*Cumhuriyet*, 25 Mayıs 1939) ise münevverlerin Avrupa irfanından beslenmesini, komşunun bahçesindeki bir ağaçtan sarkmış bir meyveyi yer gibi beslenmeyle birlikte düşünür. Kendi bahçesinde aynı türden bir ağaç yetiştiremeyen "biz", Avrupa irfanının meyvesini yiyerek yalnızca doyma ihtiyacını tatmin etmektedir.[62] "Bir Kitap Üstüne Düşünceler"de (*Kültür Haftası*, Mart 1936) Hilmi Ziya Ülken'in *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü* kitabını överken de aynı mantık devrededir. İlk modernleşmeciler yüklendikleri görevin büyüklüğünün ve sadeliğinin farkına varamazken Ülken'in kitabıyla "eski ağaca yaprak ve meyvesini değiştirecek aşı"[63] gelmiştir. Aynı yazıda "kendimize mahsus bir duruşun" olamaması, "düşünce ağacının meyvelerini hep komşu bahçesinde rastgele

57 Tanpınar, "Şiir ve Rüya I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 30.

58 Tanpınar, "Şiir ve Rüya I", s. 31.

59 Tanpınar, "Şiir ve Rüya II", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 35.

60 Tanpınar, "Şiir ve Rüya II", s. 35.

61 Tanpınar, "Tenkit İhtiyacı", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 71.

62 Tanpınar, "Tercüme Meselesi", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 77-78.

63 Tanpınar, "Bir Kitap Üstüne Düşünceler", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 390.

sarkmış dallardan toplamağa çalışmamız[a]" bağlanır.[64]

Yaşadığım Gibi'de yer alan ve 31 Temmuz 1951'de *Cumhuriyet*'te çıkan "Kitap Korkusu" yazısında Tanpınar, Erzurum'da Dostoyevski okuyarak dünyasının değiştiğini, kabuğunun çatladığını, kendisinin genişlediğini anlatırken bitki mecazı devreye girer: "Düşüncem adeta birkaç gece içinde boy atan mucizeli nebatlara benziyordu."[65] Ama nebat her zaman olumlu değildir. "Yaklaşan Büyük Yıldönümü II" yazısında İstanbul'u 1204'te istila eden Latinler "kemirici bir nebat gibi"[66] sunulur. Hâlbuki "Türk zaferi" ile İstanbul belini doğrultmuş, ekonomik olarak hızla zenginleşmiştir. Böylelikle "[e]ski ağaç yeşerir; asırlık surların içinde yeni bir hayat fışkırır."[67] 23 Eylül 1946'da *Cumhuriyet*'te çıkan "İstanbul'un İmarı" makalesinde ise on dokuzuncu yüzyıl sonrası İstanbul'undaki bir başka "istilacı" gruptan şikâyet edilir. "Son derecede fakir ve böyle olduğu için her türlü kayda karşı istihfafkâr ve görülmemiş derecede teşebbüs sahibi bir sınıf", İstanbul'a "*tufeyli bir nebat* gibi birdenbire sar[ıp] yerleş[miştir]."[68]

"Yahya Kemal ve Türk Musikisi" yazısında bu sefer Yahya Kemal örneğinde musiki ile ağaç yan yana gelmektedir: "Eser çalındığı müddetçe Yahya Kemal genişçe bir koltukta, sol eli her zaman olduğu gibi kalın bastonuna dayanmış ve bütün vücuduyla çok büyük bir ağacın önünde *akan suya eğilmiş gibi* musikîye ve onu bize acayip cüssesinden gönderen gramofona eğilmiş, sessiz sadasız dinledi."[69] *Beş Şehir*'de de Tellâlzade'nin, Tab'î Mustafa Efendi'nin, Sadullah Ağa'nın, Seyyid Nuh'un, Dede Efendi'nin milli hayatın her yanına yayılan eserleri, toprağa, iklime, hayata, insana sirayet ederken içselleşirler ve bu anda yine bitki mecazı görünür olur: "Bir kere zihnimize takıldıktan sonra onların *mucizeli bir nebat büyüyüşü* ile bir an gelip dört yanımızı almamaları kabil değildir. Tabiatla doğrudan doğruya temas gibi insanı saran bir hummaları vardır."[70] Fatih, Baki, Nedim, Neşati, Naili, Sinan, Barbaros Hayreddin, Kasım, Itri, Dede Efendi, Seyyit Nuh ve Tab'î Mustafa Efendi'yi kuşatan "mübarek ağrı" sanat eserlerinin doğmasını mümkün kılmıştır. O ağrı olmasaydı, "hangi mucize ile eski hayat ağacı yeni meyvalarla donanırdı?"[71]

64 Tanpınar, "Bir Kitap Üstüne Düşünceler", s. 390.

65 Tanpınar, "Kitap Korkusu", *Yaşadığım Gibi*, s. 58.

66 Tanpınar, "Yaklaşan Büyük Yıldönümü II", *Yaşadığım Gibi*, s. 176.

67 Tanpınar, "Yaklaşan Büyük Yıldönümü II", s. 176.

68 Tanpınar, "İstanbul'un İmarı", *Yaşadığım Gibi*, s. 190.

69 Tanpınar, "Yahya Kemal ve Türk Musikisi", *Yaşadığım Gibi*, s. 380.

70 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 52.

71 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 25.

Bazen de ağaç somutlaşır, Tanpınar'ın bakışı "Manavkadı Camii'nin yıkık duvarları arasında tek başına fırlamış bir erguvan ağacı[na]" odaklanır. "Harap ve bakımsız mazi yadigârları ve etrafında uyuyan ölüler arasında" bulunan bu ağaç onun için "ezelî ve ebedî arzunun, daima yenileşen hayat aşkının bir timsalidir ve manzaraya hakim yumuşak duruşunda bu fazlasıyla hissedilir."[72] Bazen de mezarlıkların hemen yanında olup ölülerle sevinç ve hüzünlerini paylaşan eski İstanbul mahalleleri ağaç gibi düşünülür: "[B]u zamanın içinde, *gövdesine ağır boğumlu sarmaşık halkaları kenetlenmiş yaşlı bir ağaç gibi*, güçlükle nefes alarak yaşa[maktadır]"[73] bu mahalleler. Bir başka örnekteyse sokak satıcılarının sesleri ağaç gibi dallanıp budaklanır, bir ses ormanı oluşturur:

> Kuvvetli yaz öğlesini bile içeriye damla damla sızdıran kafeslerin arkasında birdenbire *sesten bir ağaç dallanır, budaklanır*, satılan şeyle hiç alâkası olmayan nağmeden meyvalar, üzeri işlemeli yağlıklarla örtülmüş aynalara, tozlu camının altında kâğıdın renkli ebrusu, tezhibiyle karışan yazı levhalarına, mutfakta iyi kalaylanmış bakır kapların dizili durduğu raflara, merdiven başlarında geceye hazırlanmış lambalara salkım salkım asılır, sonra uzak sokaklara *yaprak yaprak dağılırdı*. Bazen iki üç satıcı birden karşılaşır, küçük bir *ses ormanı* teşekkül ederdi.[74]

Huzur'da Emin Bey'in neyi de "mücevher parıltılarıyla *nebat yumuşaklığını* birleştiren bir ses" çıkarmaktadır. Evin ve bahçenin her tarafına sirayet ederek bir anlığına kaybolmuş görünen ney sesi, tüm eve sindiği bu anda "cesur bir dirsek büküşüyle veya ancak *hiç rengini kaybetmeden nizamını benimsediği sarmaşıklarda, salkımlarda, ince lifli nebatlarda görülen o acayip ve birbirine yapışık tırmanışla* - kendi kendisinden biraz evvelki çehresi olarak doğ[maktadır]."[75]

10 Şubat 1949'da *Şadırvan*'da basılan "Musiki Hulyaları" yazısı müziği dinlemeye başlamadan hemen önceki sessizlik ve dikkatlilik anına odaklanır. Tanpınar'a göre duyulan ilk nota "bu sükut ve dikkat vazosunda gül dalı gibi yükselir" ve çok kısa sürede müziğin katlanarak çoğalmasıyla "gül fidanı, şimdi bir ağaçtır."[76] Müziğin gül ağacı tecrübe edilirken sanki vücutta da bir ağaç dal dala büyümektedir. Madenilikle bitkiselliğin iç içe geçtiği, hâllerin çiçeklenerek etrafa sirayet ettiği bir çoğalma, kıvrılıp katlanma halidir bu:

72 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 108.

73 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 126.

74 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 126-127.

75 Tanpınar, *Huzur*, s. 264.

76 Tanpınar, "Musiki Hulyaları", *Yaşadığım Gibi*, s. 357.

> Gözlerimin önünde sanki billur bir havuzda, yüzme ile raks arasında bir yığın hareketle - âdeta çıplak, bütün oyunları meydanda ve onun için izahı imkânsız, her an biraz daha büyüyor, genişliyor, yükseliyor; altın boğumlar, mücevher çengeller, bağlar, *kıl kadar ince kökler* çoğalıyor, rüzgârda saçlar, durgun sularda *su nergisleri ve büyük nilüferler* - ve ey Ofelya senin cinnetin ve ölümün ikiz takdisini beraber almış yüzün! - hepsi beraber, her şeyi kavrıyor, sarıyor, içine alıyor; büyük buhurdanlar bir yığın sır akşamının ve herkes için mutlu doğuş sabahlarının ağır dumanını etrafa yayıyor.
>
> Yüzlerimiz bu ağaçta ve onun müphem şafağında, küçük, ince, içten erimiş, tıpkı bir mabet loşluğunda ilk sabah ışıklarıyla cenkleşen kandiller gibi soluk — bittiği, yetiştiği dalda ölüme hazırlanan *meyvalar* hâlinde![77]

Tanpınar'ın toprak, kök ve bitkilerle kurduğu mecaz âlemi, uzviyete, cemiyete, ferdiyete, tarihe, nizama dair telakkilerini kurmaca ve fikir düzleminde icra etmek için yürürlüğe sokulduğu kadar uzviyetin maddiliğini kaybettiği, cemiyetin ferdiyeti ezerek totaliterleştiği, tarihin aşıldığı, nizamdan kaçış çizgilerinin belirdiği anlara işaret etmek, o anları cisimleştirmek için de kullanılır. Bu anlamda musiki, bu mecaz âleminin her veçhesinde karşımıza çıkan toprağın altıyla üstünü, köklülükle köksüzlüğü, dallanıp budaklanmayla çiçeklenmeyi birbirine bağlayan bir unsur olarak dikkat çekmektedir; ahenge de kaosa da açık bir unsur. Burada göstermeye çalıştığım ilişkiler ağını Tanpınar'ın çiçeklerini, meyvelerini, sarmaşıklarını, yosunlarını, madenlerini, külçelerini, cevherlerini de kuşatacak şekilde düşünmeye devam edersek Tanpınar edebiyatının yeterince kulak verilmemiş bazı notalarını duyabiliriz.

KAYNAKÇA

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Ahmed Haşim'e Dair". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 284-288.

_____, *Beş Şehir*. Ed., İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

_____, "Bir Kitap Üstüne Düşünceler". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 389-391.

_____, "Bitmeyen Çıraklık". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 62-63.

_____, "Emirgan'da Akşam Saati". *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999: 327-364.

_____, "Erzurumlu Tahsin". *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999: 246-262.

77 Tanpınar, "Musiki Hulyaları", s. 357-358.

_____, "Evin Sahibi". *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999: 263-315.

_____, "Fuzuli'ye Dair I". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 137-140.

_____, "Hayat Karşısında Romancı". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 53-55.

_____, "Hayat Karşısında Münevver". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 44-47.

_____, *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.

_____, "İnsan ve Cemiyet". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 21-23.

_____, "İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 179-183.

_____, "İstanbul'un İmarı". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 190-194.

_____, "Kitap Korkusu". *Yaşadığım Gibi*. Ed. Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 57-61.

_____, *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.

_____, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 34-39.

_____, "Milli Bir Edebiyata Doğru". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 85-93.

_____, "Musiki Hulyaları". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 357-360.

_____, "Romana ve Romancıya Dair Notlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 57-61.

_____, "Savaş ve Barış Hakkında Düşünceler". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 77-80.

_____, "Şiir ve Rüya I". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 30-33.

_____, "Şiir ve Rüya II". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 34-37.

_____, "Tenkit İhtiyacı". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 71-73.

_____, "Tercüme Meselesi". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 77-84.

_____, "Teslim". *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999: 78-94.

_____, "Türk Edebiyatında Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Ed., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995: 101-127.

_____, "Yahya Kemal ve Türk Musikisi". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil.

İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 377-384.

_____, "Yaklaşan Büyük Yıldönümü I". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 171-174.

_____, "Yaklaşan Büyük Yıldönümü II". *Yaşadığım Gibi*. Ed., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 175-178.

_____, "Yaz Gecesi". *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999: 148-157.

Kolektif Arayışlar ve *Huzur*: Tanpınar ve Metinleri Merceğinden Genel İdeoloji

Enis Mutlu Atak

Arş. Gör., Doğuş Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gerek kurmaca ve dış dünya gerçekliğine dönük metinlerinin gerekse de şahsına münhasır kişiliğinin özellikleri, onun üzerine çok farklı açı ve bakımlardan okuma yapmayı mümkün kılar. O, buna -her iki anlamıyla da- *müsaade eden* bir şahsiyettir. Bununla birlikte bu özelliklerin karmaşıklığı, çelişikliği, bulanıklığı ve üstü kapalılığı Tanpınar ve edebiyatı hakkında ilk elden asla şaşmaz hükümler vermeyi de güçleştirmektedir. Hüküm verenlerin kendi görüşlerine duyduğu itimat da bu görüşlerin değişik ölçülerde doğruluk payı taşıyan spekülasyonlar olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

Tanpınar'ın konu edildiği kitap, tez, makale, inceleme yazısı, konferans, sempozyum veya söyleşinin sayıca bolluğunda, büyük bir yazar olmasının yanı sıra bu, kalıba oturtulamazlığı da önemli bir etkendir. Onun muhafazakârlığı ya da modernliği, daha özel bir boyutta ise dünya görüşü en yoğun biçimde speküle edilen unsurlardan olmuştur. Meşhur ve malum Selahattin Hilav-Hilmi Yavuz polemiğinin, "Tanpınar dosyası"nda, onun dünyayı siyaset ve bunu teşekkül ettiren ekonomi perspektifinden nasıl gördüğüne ilişkin tartışmalarda bir nirengi noktası olduğunu iddia etmek herhâlde yanlış olmaz. Hilav'ın Tanpınar'ın *Huzur*'da İhsan'ın üretim ve emeğe dair söylemleri aracılığıyla toplumcu dünya görüşüne ulaştığını öne sürdüğü ve onu sol siyasetin alanına *yaklaştırdığı* "Tanpınar Üzerine Notlar"[1] başlıklı makalesindeki savlarına karşılık Yavuz, -daha sonra "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm-I" başlığıyla yayımlanacak olan- "Tanpınar'ın Sol-

1 Selahattin Hilav, "Tanpınar Üzerine Notlar", *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde, haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 187-200.

culuğu Efsanesi: I" adlı yazısında söz konusu üretim ve emek söyleminin Marksist terminolojiden mülhem olmadığını, referansını lonca ahlakından aldığını öne sürerek bu iddiaları yanıtlamıştı. Tanpınar'ın muhtelif boyutlarıyla mazi ile *hâl* arasında kurduğu köprü ve irtibatta siyaset ve özellikle ona temel olan ekonomiyi atlaması düşünülemez. Burada belirtmek gerekir ki Hilmi Yavuz, Tanpınar'ı ve metinlerini ekonomiyle ilişkilendirme, daha doğru bir ifadeyle, bunlar arasında bir ilişki olduğunu sezme konusunda en öne çıkan kişiliktir. Hilav'la olan tartışmaları bir yana, "Tanpınar ve İktisat"[2] başlıklı bildirisi, çeşitli vesilelerle lonca geleneğiyle kurduğu irtibat ve hatta onun iktisat profesörü Sabri Ülgener'den olası etkilenimini soruşturması bu görüşü makul kılmaktadır.

Yavuz'un yukarıda adı anılan yazısını bu çalışma bağlamında daha önemli kılan şey, onun Tanpınar'ın -doğrudan bu terim kullanılmamış olmakla beraber- korporatizmle ilişkisini tespit etmiş olmasıdır.[3] Bununla birlikte yazarın *Huzur* üzerinden yaptığı ilham verici çıkarımlar, bu tespitlerin daha da geliştirilerek derinleştirilebileceği bir alan da açmaktadır. İkinci olarak, ilgili bağlamda, dönemin -Terry Eagleton'dan ödünçle- "Genel İdeoloji"si, yani, yaygın şekilde kapitalizmin bir türevi kabul edilen *korporatizmin özgün bir pratiği/tecrübesi olarak Kemalizm* karşısındaki (ya da içindeki) Tanpınar'ın pozisyonunu belirlemeye çalışmak, aslında bir ileri aşamayı imlemektedir. Bu noktada, "Tanpınar Kemalist korporatizmin neresindedir?" ve "Kemalist korporatizm, Tanpınar edebiyat ve düşüncesinin neresindedir?" sorularının farklı, temel ve fakat birbirini karşılıklı besleyen sorular olarak çalışmamızın ana problemlerini teşkil ettiğini belirtmemiz gerekiyor.[4] Biz

2 Hilmi Yavuz, "Tanpınar ve İktisat" *Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar* içinde, haz., Handan İnci, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012, s. 141-147.

3 Hilmi Yavuz burada bir öncü tespit olarak yazarı reaksiyoner ve psödo-Katolik bütünleşmeci bir korporatizm teorisyeni olan Charles Maurras üzerinden korporatizmle irtibatlandırmaktadır. Maurras'ın "psödo-Katolik bütünleşmeci" biçimindeki özlü tarifi, önemli korporatizm teorisyeni Philippe C. Schmitter'e aittir. Bkz., Philippe C. Schmitter, "Still the Century of Corporatism?", *The Review of Politics,* 36 (Ocak 1974), s. 87.

4 Hilmi Yavuz, böylelikle mahut tartışmadan başlamak üzere Tanpınar'ın sağcılığının kökenlerini açıklığa kavuşturduğunu öne sürer. Ancak yazar onun bu durumunu Kemalizm'le irtibatlandırma noktasında sessizdir. Tuncay Birkan da son derece yerinde -ancak, ileride görüleceği üzere Tanpınar'ın bu tezi kuvvetlendirecek daha nice özelliği olması sebebiyle, eksik- tespitleriyle Tanpınar'ın "toplumu bütün sağcılar gibi bir uzviyet-organizma olarak görmesiyle; buna bağlı olarak tarihe asla sınıflar veya ezilenler perspektifinden değil hep millet ve din gibi kültürel kimlikler açısından bakmasıyla; Atatürk ve İnönü'ye temelde, bu kimliklerin hayat bulduğu uzviyeti ayakta tutan baş aktör olarak gördüğü 'devlet'i yıkılmaktan kurtaran figürler olduklarına inanarak duyduğu hayranlıkla, kısacası milliyetçiliği ve devletçiliğiyle (…) kesinlikle sağda" yer aldığını, onun inanmış bir Kemalist ve İnönü hayranı hatta "fetişist"i olduğunu savunur. Bkz., Tuncay Birkan, "Tanpınar örneğinde Türk sağının 'Gerçek'

de bu çalışmada, Tanpınar'ı öncelikle belli bir tarihsel bağlamın içine oturtmayı, daha sonra, merkezde metne ideolojik sızmaların ve yazar ideolojisinin takibi için müsait bir alan açan "*Huzur*'un münakaşaları" olmak üzere[5] yardımcı/ikincil metinleri de işe koşarak sorularımıza bir cevap aramayı deneyeceğiz. Gerçekçi bir görüşle bu çalışma, Tanpınar'ı koyacağımız yer için nihai bir cevap veremeyecek olsa da, söz konusu spekülasyonlara yeni bir spekülasyon ekleyerek karmaşayı arttırmak üzere ve çelişkili görünse de bu karmaşanın hakikate ulaşma yolunda mütevazı bir katkı sağlayacağı inancıyla kaleme alınmıştır.

Teorik Çerçeve ve Tarihsel Bağlam

Tanpınar ve metninin ideolojik pozisyonunu çözümlerken çerçevesini çizmeye çalışacağımız tarihsel bağlam için başvuracağımız kategorileri, kısmen, Terry Eagleton'ın *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (*Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*) kitabındaki önerilerinden faydalanarak belirleyeceğiz. Buna bağlı olarak, Tanpınar'ın yaşadığı ve yazdığı tarihsel bağlamı resmetmenin ilk aşaması, dönemin pek de tartışmaya açık olmayan Genel Üretim Tarzı'nı kısaca açıklamak olacak. Yazarın metinlerini üretmeye başladığı Cumhuriyet öncesinden ölümüne kadar geçen sürede Türkiye'de Genel Üretim Tarzı farklı model, türev ve gelişmişlik düzeyleriyle olsa da ya kapitalizmin ve kapitalistleşme hedefinin etkisi altındadır ya da daha gelişkin bir düzeyde gecikmiş-bağımlı kapitalizmin alanına dâhildir. Ekonomik ve -dış politika da dâhil ve hatta çoğunlukla belirleyici olmak üzere- politik şartlara göre kamu teşebbüslerinin ya da özel girişimcilerin lehine olmasına bağlı olarak liberal, dayanışmacı, otoriter-devletçi gibi, spektrumun açık ya da koyu muhtelif tonlarında yer alan bütün uygulamalarda hedeflenen, daima sermaye birikimidir. Politikaların giderek otoriterleştiği ve özellikle ekonomide devletçi anlayışın hâkim olduğu 1934 sonrası tek-parti döneminde dahi gerek parti önderlerinin söylev ve demeçlerinde gerekse de parti programlarında "ferdî teşebbüs"ün asli unsur olduğu vurgulanmıştır. Devletin özel girişimcilere açtığı alanın darlığı ya da genişliği ise en azından söz konusu bağlamda anlamlı bir fark yaratmayacaktır zira üretim araçları farklı kişi ya

travması", *T24*, 12 Mayıs 2016. https://t24.com.tr/k24/yazi/kitapsiz,695. Biz bu çalışmada, söz konusu tartışmayı bir sağ-sol dikotomisine hapsetmeden, yazarın belli bir Genel İdeoloji'nin alanındaki koordinatlarını tespit etmeye çalışacağız. Kuşkusuz bunların evvelce yapılmış tespitler ve varılan hükümlerle örtüşen, çelişen ya da onları genişleten yönlerinin olması doğaldır ve olasılık dâhilindedir.

5 Tanpınar, *Kitaplar*'a verdiği bir mülakatta *Huzur*'un bir teze sahip olmasından ziyade münakaşa ettiği meseleler bulunduğunu ifade eder. Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Tanpınar'la *Huzur* Hakkında Bir Konuşma", *Mücevherlerin Sırrı* içinde, haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 211.

da kurumların elinde olsa da, kısacası aktörler değişse de üretim ilişkileri ve üretim tarzı en temel düzeyde aynı kalacaktır. Kısacası Tanpınar kapitalizmin içine doğmuş, içinde yazmış ve içinde ölmüştür. Onun ve metninin söz konusu üretim ilişkileri içindeki pozisyonuna ise ileride değineceğiz.

Yazara ve metnine bir ideolojik pozisyon biçmekte işlevsel olacak kategorilerden biri de çağının Edebî Üretim Tarzı'dır. Edebî Üretim Tarzı, bir ürün olarak edebiyat metninin üretim, dağıtım, alım-satım ve tüketim süreçlerini imlemektedir. Eagleton'a göre; kapitalist üretim, el yazısıyla üretilmiş ve çoğaltılmış metinlerin sokaklarda okurlara ulaştırılması, "himaye" modeli ve sözlü edebiyat gibi birçok farklı Edebî Üretim Tarzı vardır.[6] Genel Üretim Tarzı ile Edebî Üretim Tarzı'nın kusursuz bir uyum içinde olma mecburiyetinin bulunmadığı gerçeği hatırda tutularak birden çok üretim tarzının bir arada yer aldığı "Tanpınar zamanı Türkiye'si" örneği irdelenebilir. Kâr maksimizasyonu hesap eden ve amaçlayan; kitap basan ve yayımlayan matbaalardan başlamak üzere, işin üretim ve/veya ticaret ayağını teşekkül ettiren birçok yayıncı, yayınevi ve kitabevinin kapitalist üretim tarzına karşılık geldiği açıktır. Elbette, her dönem için, söz konusu kurumların gerçek bir liberal-kapitalist mantıkla devletten bağımsızlaşarak üretim ilişkileri içine girdiği iddia edilemez. Bu noktada, Türkiye özelinde, ikinci üretim tarzı kendini hatırlatır; yani "himaye" modeli. Bu modelde yazar; devlet ya da varlıklı ve nüfuzlu kişi ya da kişilerin hamiliğinde metnini üretir. Millî Mücadele döneminden başlamak üzere, Cumhuriyet'in ilanından sonra ve özellikle devletçi ve milliyetçi politika ve söylemlerin kesifleştiği 1930'lar Türkiye'si ve İkinci Dünya Savaşı sırası ve sonrası için kişi hamiliğinden ziyade devlete/partiye/Kemalizm'e angaje, güdümlü edebiyat metinlerinin dolaşıma sokulduğu ve bunun teşvik edildiği bir devlet/parti hamiliğinden söz edilebilir.[7] Devletin, hami pozisyonuna rağmen kapitalist üretim tarzının sınırlarını ihlal etmesi, hem kapitalist üretici üzerindeki denetiminden hem de söz konusu bağlamda metnin *de facto* üreticisi olmasından ileri gelir. Güdümlü edebiyat metinleri bu *de facto* üreticiliğin bir yüzünü, devlete/partiye yakın dergi ve gazetelerdeki ya da Halkevleri gibi kurumların yayınlarındaki metinlerin varlığı diğer yüzünü oluşturur. Üçüncü olarak yazarın;

6 Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Londra: Verso Books, 1978, s. 45-54.

7 Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümü kutlamaları için Maarif Vekâleti ve Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibiumumiliği tarafından edebiyatçılara ısmarlanan eserler himaye modeli için bir örnek teşkil edebilir. Aralarında Etem İzzet'in (Benice) *On Yılın Romanı* ile Sadri Ertem'in *Bir Varmış Bir Yokmuş* romanlarının da bulunduğu, çoğunluğu piyeslerden oluşan bu eserlere ilişkin bir tablo ve konuya dair detaylı bilgi için bkz., M. Şerif Eskin, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde (1923-1950) Ulusal Kimlik ve Hafıza İnşası Bağlamında Edebiyat Faaliyetleri", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017, s. 274-332.

kapitalist üreticiye veya bir hamiye ulaşamamak, kanon-dışı kalmak veya kanona hiç dâhil olamamak, metinleri yasa dışı kabul edilmek, çeşitli baskı araçlarından yararlanan otoriter bir siyasi iktidarın gözetimi altında tutulmak veyahut da salt "kabiliyetsiz" olduğu için kabul görmemek gibi birçok farklı sebepten kendi kâğıdını, daktilosunu, ekipmanını ve makinelerini kullanarak ya da bunların geçici kullanımını kendisi finanse ederek iş yerinde veya üniversitede metinlerini açıkça veya el altından dağıtmak ya da elden satmak veya satıcı kanallara bizzat ulaştırmak suretiyle okuruna ulaşabildiği bir üretim tarzından bahsedebiliriz.[8] Son olarak da sözlü edebiyat metinlerinin üretiminden söz edebiliriz. Türkiye'de de giderek zayıflamış ve -örneğin, kahvehane gibi- belli mekânlara sıkışmış olsa da âşıklık, meddahlık, orta oyunu gibi sözlü edebiyat geleneklerinin varlığı ayrı bir Edebî Üretim Tarzı'na işaret eder.

Çizilen bu kavramsal çerçeveyle tarif edilen tarihsel bağlama Tanpınar'ı oturtmak zor değildir. Tanpınar ne metinlerini elden dağıtır, ne herhangi bir sözlü edebiyat geleneğine bağlıdır, ne de devrimci veya karşı-devrimci, dolayısıyla anti-kapitalist bir oluşumun parçasıdır. Tanpınar, ürününü ve entelektüel ve belli bir düzeyde beden gücünü kapitalist (ya da kapitalizme eklemlenmiş, -modern anlamıyla- küçük burjuva) yayıncıya satan bir "bağımsız yazar"dır. Kemalist kanonda *layıkıyla* yer alamamış olması da onu bütünüyle sistem dışı kılmamaktadır.

Öte yandan bu bağımsızlıktan, ne devletin tanıdığı sınırsız bir ifade özgürlüğüyle yazarın alabildiğine kişiselleşebildiği bir modele ruhsat veren bir liberalizmin yürürlükte olduğu ne de Tanpınar'ın Genel İdeoloji'yle hiçbir bağının bulunmadığı, onun dışında konumlandığı ve metinlerinde Genel İdeoloji'yi besleyen hiçbir örüntünün bulunamayacağı anlamı çıkarılmalı-

8 Bu üretim tarzının belli bir ulusa ait ve özgü olmadığına kuşku yok; dolayısıyla Türkiye'de de benzer örneklerin bulunduğu iddia edilebilir. 1 Ocak 1949-15 Haziran 1950 tarihleri arasında yayımlanan, Orhan Veli Kanık'ın sahibi ve yazı işlerinin fiilî idarecisi olduğu *Yaprak* dergisi bu çizgideki bir örnek olarak zikredilebilir. *Yaprak*, Garipçilerin daha politik-toplumcu bir anlayışı benimsedikleri, toplumsal eleştirinin bu şairlerin metinlerinin monotemi olduğu bir dönemin ürünüdür. Bkz., Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996, s. 164. Garipçilerin siyasi iktidarla ters düşmesinin ve buna bağlı polisiye tedbirlerin baskısıyla matbaalar bu dergiyi basmaya yanaşmaz. İlk sayının masraflarını Mahmut Dikerdem üstlense de derginin ayakta kalması doğrudan Orhan Veli'nin çabalarının neticesidir. Şair, derginin satıcı kanallara dağıtımını dahi bizzat gerçekleştirmiştir. Bkz., Sazyek, *Garip Hareketi*, s. 306. Ayrıca bu üretim tarzına örnek olarak fanzinler de gösterilebilir.

dır.[9] Tarihsel olarak edebî metinle üretim tarzları karşılıklı ilişki içindedir.[10] Doğal olarak üretim tarzı, yazarın tarzını da belli bakımlardan belirleyecektir. Kapitalizmle temas içindeki yazar, her ne kadar Türkiye'de bir denetim altında olsa da, daha otoriter alternatiflerine nispetle elbette kişiselleşebilmekte daha geniş bir manevra alanı bulabilecektir. Bununla birlikte bu kişiselleşme, otoriter denetimin ağırlığına bağlı olarak tamamen "şahsi" bir edebiyat üretmeye ya da yazarın ideolojisi gereği, dilediği zaman, örneğin devletçi ya da milliyetçi unsurlar barındıran bir metin üretmesine de fırsat verecektir. Yazarın fikirlerini veya ideolojisini doğrudan belirleyemeyecekse de, edebiyat metninin ideolojikleşmesine icazet veren yine kapitalizm olacaktır. Edebî Üretim Tarzı, metnin karakterinin dışsal bir sınırlamasından çok onun bir yapıtaşı mahiyetindedir. Ve her metin kendi toplumsal üretim ilişkilerini içselleştirmektedir.[11]

Tanpınar'ın ideolojik konumunu çözümlemekte onun metinlerinin tüketim biçimi üzerine kısa bir tartışma yararlı olabilir. Çünkü metnin nasıl tüketilmesi gerektiğinin bilgisi de kendinde içkindir; nasıl, kim tarafından ve kimin için üretildiğine dair kendi ideolojisini kendi içinde kodlamaktadır.[12] Kapitalist üretim şekli içinde metin yazardan bağımsızlaşabiliyorsa da Tanpınar örneğinde ilişki bu kadar karmaşık değildir. Zira edebî *meta*yı satın alabilecek *müşteri*ler zaten kendi özgün kapitalistleşme deneyimimizde âdeta önceden belirlenmiş gibidir. Tanpınar'ın metni, kapitalist üretim tarzı ve dönemin sınırlı kentleşmesi ile uyumlu biçimde, okuryazar kitlesi olarak daha rafine ve doğal olarak kentli bir profile hitap etmektedir. Bu hem bir estetik ve kültürel anlayış ve birikimi varsaydığı hem de metne ulaşılabilirliğin mahiyetini ortaya koyduğu için önemlidir.[13] Emekçi sınıf ve kent

9 Zaten bizzat yazar, devletin sanat faaliyetlerine müdâhil olmasına kategorik olarak karşı değildir. "Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz" başlıklı yazısında bilhassa plastik sanatlar özelinde devletin yetenekli sanatçıları yetiştirmesinden övgüyle söz eder ve yine genç Türk sanatçılarının Batı sanatını öğrenmesi için devlet kurumlarının imkânlarıyla yurt dışına gönderilmesi gerektiğini savunur. Yine de yazara göre devlet himayesinin sanat için birincil önemde olmadığını ifade etmek gerekir. Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz", *Yaşadığım Gibi* içinde, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 402-408.

10 Eagleton, *Criticism and Ideology*, s. 48.

11 Eagleton, *Criticism and Ideology*, s. 48.

12 Eagleton, *Criticism and Ideology*, s. 48.

13 Yine de onun okurunu salt egemen sınıflarla sınırlamak doğru olmaz. Kütüphaneler ve ödünç almalar yoluyla öğrencilerin ya da alt sınıflardan entelektüel meraklarını önceleyen insanların metinlere erişebileceğini ifade etmek bizi doğruya daha da yaklaştırır. Toplumsal kesimler arasında bir mukayese yapılacak olursa, bir toplumda kapitalizmin gelişimiyle kitap satın alım oranının egemen sınıflar lehine artışının doğru orantılı olduğu iddia edilebilir. Ancak bu, dezavantajlı sınıflar arasında ödünç alarak kitaba erişme yönteminin yaygınlaşmasını beraberinde getirmektedir. Bkz., Eagleton,

harici nüfusun azımsanmayacak kısmının -dönemin okuma yazma oranı ve eğitimin kitlelere ulaşım düzeyi göz önünde bulundurulduğunda- Tanpınar metinlerini okuyacak kültürel ve edebî altyapısı ve eğitimi olmadığı gibi bunlar metne basitçe ulaşacak refah düzeyine de sahip değildir. Ayrıca boş zamanı yoktur. Mevcuttaki kısıtlı boş zamanı için ise kitap okumak, muhtemelen, boş zamanını değerlendirme alternatifleri arasında yer almamaktadır. Dahası, -ağırlıklı olarak sanayi burjuvazisinin lehine hükümler barındırsa da- emekçi sınıfın bazı haklarını garanti altına almayı vadeden bir iş kanununun yürürlüğe girmesi 1936 gibi geç bir tarihi bulacaktır. İş Kanunu emekçilerin kimi haklarını garanti altına alırken grev ve sendikalaşma yasağı, iş ihtilaflarının devlet tarafından çözümlenmesi ve toplu sözleşmeyi gündeme almaması gibi emekçilerin aleyhine olacak birçok dezavantajı da içermekteydi. Emekçilerin lehine olan hükümlerin uygulanmasının ise komisyonlara havale edilmesi ve söz konusu hükümlerden yalnızca görece sanayileşmiş bölgelerdeki fabrikalarda veya devlet kurumlarında çalışmakta olan bir potansiyel işçi aristokrasisinin[14] istifade edebildiği hatırlanırsa, ilgili sınıfın Tanpınar okuyucusu olmasını ummak, gerçekçilikten oldukça uzak bir yaklaşım olacaktır.[15] Zaten Tanpınar'ın metninde içkin ideoloji de, yukarıda değinildiği üzere emekçi sınıfa hitap etme ve onu önceleme gibi bir kaygı içinde hiçbir zaman olmamıştır. Tanpınar'ın da etkisi altında olduğu Genel İdeoloji'nin, teoride ya da söylem düzeyinde sınıfsız ya da sınıfların barış içinde yaşadığı bir toplum varsaysa da[16] uygulamada sınıflardan birini, yani emekçi sınıfı -kategorik olarak yok saymasa bile- ikinci planda kabul ettiği aşikârdır. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde görüleceği üzere Tanpınar'ın metni de -bilinçli ya da bilinçsiz- bu yaklaşımdan münezzeh

Criticism and Ideology, s. 52. Bu bakımdan kitaba erişimde ana faktörlerden birinin entelektüel merak olduğunu ileri sürmek mümkündür.

14 Stefanos Yerasimos, *Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye Cilt 3: I. Dünya Savaşından 1971'e*, çev., Babür Kuzucu, İstanbul: Gözlem Yayınları, 1976, s. 1618-1619.

15 Hemen burada ifade etmek gerekir ki bu konudaki düşüncemizi, egemen sınıfların dışında kalan nüfusun entelektüel merakları olamayacağını öne süren seçkinci bir argüman hâlinde ileri sürmüyoruz. Bilakis, bu sınıfların başka emtiaya olduğu gibi edebî ürünlere de erişimlerindeki haricî imkânsızlıklar ve çalışma şartları ile refah düzeylerinin bu merakın doğmasına, doğmuşsa bile tatmin etmesine sıra gelemeyecek şiddette bir negatif-objektif durum yarattığını dile getirmek istiyoruz.

16 Aynı zamanda Kemalizm'in en azından felsefi-ideolojik düzeyde korporatist olduğunun en güçlü delillerinden olan 1931 ve 1935 parti programları ile Atatürk'ün 1923'te Balıkesir'de halkla yaptığı konuşma bu varsayımın açık ifadeleridir. Taha Parla bu parti programlarını CHP'nin ve Atatürk'ün konuşmasını CHP'nin halkçılık ilkesinin *locus classicus*'u olarak nitelendirir. İlgili nitelendirmeler için sırasıyla bkz., Taha Parla, *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları Cilt 3: Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992, s. 46; Taha Parla, *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları Cilt 2: Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s. 107.

değildir. Askerî ve sivil bürokrasi, sanayi ve -bir ölçüde- ticaret burjuvazisi, büyük çiftçiler ve kısmen de küçük burjuva radikalizminden mürekkep bir sınıflar koalisyonu olan tek-parti iktidarı ve onun temsil ettiği Kemalist korporatizmin, bir Genel İdeoloji olarak, politik görüşlerinin Millî Mücadele ve tek-parti döneminde şekil aldığı anlaşılan Tanpınar'ı beslediği söylenebilir. Aynı şekilde Tanpınar da metniyle onu beslemiştir. Ancak dikkat edilmesi gerekir ki bu karşılıklı beslenme edimi, Tanpınar'ı bir tezli roman yazarı yapmaz. Onun yazarlık tarzı, seviyesi ve tezli roman yazmayı sevmediğini açıkça beyan etmesi böyle bir iddiayı en başından geçersiz kılmaktadır. Bahse konu beslenme, Tanpınar'ın ideolojik pozisyonunun kaçınılmaz ve doğal bir uzantısı ve neticesidir.

Tanpınar, kişiliğini inşa eden bütün toplumsal kategorilerle avantajlı ve egemen kesimdendir. Türk'tür, erkektir, Sünni Müslümandır (en azından kültürel ya da ailesi bakımından verili olarak), İstanbulludur ve kentlidir. Tüm bu özellikleriyle de sistemin ideal tipidir. Elbette bu kategorilerle tanımlanmak onun değiştirilemez ve aşılamaz bir kaderle belli bir ideolojiye hapsolmasını zorunlu kılmaz. Aynı şekilde yazar ideolojisi de egemen sınıfların ideolojisine mahkûm değildir. Teorik düzeyde ve bir olasılık dâhilinde böyle olsa da, Tanpınar Genel İdeoloji'ye eklemleniş biçimiyle de sıra dışı bir örnek sunmamaktadır. Bu bağlamda, yukarıda eleştirel kategorilerinden faydalandığım Eagleton'ın şu tespitleri son derece önemlidir:

> Dilsel olan, temel olarak daima politiko-dilseldir, emperyalist fatihin tabi devletle, ulus-devletin ulus-devletle, bölgenin ulusla, sınıfın sınıfla mücadele ettiği bir alandır. Edebiyat bu tür mücadelelerin hem nedeni hem sonucudur, onun vasıtasıyla emperyalist bir sınıfın dil ve ideolojisinin kendi hegemonyasını teessüs ettirdiği veya tabi kılınmış bir devlet, sınıf ya da bölgenin politik bağlamda parçalanmış veyahut da aşınmış bir tarihsel kimliği ideolojik düzeyde muhafaza ettiği ve yaşattığı hayati bir mekanizmadır.[17]

Tanpınar'ın dili, -bunun olumlu ya da olumsuz bir hâl olmasından bağımsız olarak- ulusal bir sınıfın, yani burjuvanın dilidir. Bu, korporatist-kapitalist ilişkileri yeniden üreten bir dildir. Kemalist korporatizmin veya devletin en muteber yazarı değilse de ya da metnini onun hamiliğinde üretmemişse de, ulusal dilin belli bir sınıfın, yani burjuva sınıfının dili hâline gelmesinde etkisi hiç yok değildir. (Bunu egemen sınıfların dili olarak güncellemek ve genişletmek mümkündür.) Bunun için de, örneğin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara*'sı gibi ideoloji-yoğun ya da Etem İzzet Benice'nin kaleme aldığı *On Yılın Romanı* gibi propagandist düzeyde bir metin olması da şart değildir. Dahası, yazarın ideolojisinin Genel İdeoloji'yle kusursuz bir

17 Eagleton, *Criticism and Ideology*, s. 55.

örtüşme içinde olması da beklenmemelidir. Örneğin, Tanpınar'ın genel estetiği bir yandan korporatizmin bireycilik karşıtlığıyla sık sık çatışırken, öte taraftan o, roman estetiği içinde korporatizmin -çokça iyi niyetli, biraz da safça- kapitalist sistem içinde toplumcu birey-toplumcu burjuva tasavvuruyla örtüşen bireyciliğe, menfaatperestliğe, toplumun öncelenmemesine hücum edebilmektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse, ancak metnin Genel İdeoloji bağlamındaki işlevi belirleyici olabilmektedir.

Bu noktada temel savımı desteklemek ve kuvvetlendirebilmek adına Pierre Macherey'nin Edebî Üretim Teorisi'ne başvuracağız. Macherey'nin teorisine göre metnin ideolojisine, metnin söylemedikleri, ama daha çok da söyleyemediklerini tespit ederek ulaşabiliriz. Hakikate, ideolojiye ulaşmanın yollarından biri, metnin -varsa- "gölgede kalan"[18] alanını tespit etmektir. Burada, teorinin ilgili kısmını en can alıcı taraflarıyla özetleyen ifadeleri doğrudan yazardan alıntılayacağız:

> Edebiyat eseri bir farklılığın ölçüsünü verir, belli bir yokluğu aşikâr eder, anlamlı bir sessizliğe başvurur. (…) Kitabın sözü belli bir sessizlikten gelir. (…) Dolayısıyla kitap kendi kendine yetmez: Yokluğunda kitabın da var olamayacağı belirli bir yokluk ona zorunlu olarak eşik eder. Kitaba ilişkin bilgi bu yokluğa dair mülahazayı da içermelidir. (…) Bir şeyi söyleyebilmek için söylenmemesi gereken başka şeyler vardır. (…) Her söz, bir söyleme dönüşebilmek üzere kendini söylenmemiş olanla sarar. (…) Sessizlikler bütün söylemi şekillendirir. (…) Eseri söylemediği ve söyleyemeyeceği şey üzerine sorgulamak gerekir çünkü eserin üretilme sebebi de bu sessizliktir.[19]

Metindeki söylenen ile söylenmeyen karşıtlığı, edebiyat metninin söyleyemediğini aşikâr ettiği, belki yazarın niyetinden fazlasını söylediği paradoksal bir yeni durum oluşturur. "Bu sessizlik ona [esere] hayat verir."[20]

Buradan hareketle bir tespitte bulunulabilir. Altı ısrarla ve önemle çizilmesi gereken, en dikkat çekici hususlardan biri Tanpınar'ın metinlerinde emekçi sınıfın var olmamasıdır. Bir önerme şeklinde ifade edecek olursak, Tanpınar'ın metinlerinde emekçi sınıf yoktur. Elbette Macherey'nin teorisinden faydalandığımız için terminolojiyi de ona uyarlayarak "yokluk"un yanı sıra "sessizlik" terimini de kullanmak mümkündür. Dolayısıyla Tanpınar'ın metinleri emekçi sınıfın varlığı karşısında sessizdir, şeklinde alternatif bir önerme bu açıdan daha doğru olabilir.

18 Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, çev., Geoffrey Wall, Londra ve New York: Routledge, 2006, s. 91.

19 Macherey, *A Theory of Literary Production*, s. 89-174.

20 Macherey, *A Theory of Literary Production*, s. 114.

Bir açıdan idealize ettiğini varsaydığımız dayanışma hâlindeki meslekler-den teşekkül eden bir toplum tahayyül eden Kemalist korporatist sistemde -sınıf bilincinin olmayışı, toplum geneliyle koşut şekilde tarihsel ve kültürel olarak bağımsız örgütlenme tecrübe ve geleneğinin bulunmayışı,[21] nicelik ve nitelik olarak kuvvetsiz olması, eğitim düzeyinin düşüklüğü, iktidarın sınıflar koalisyonunda yer al(a)mayışı, muhafazakâr ve milliyetçi yapılarda devrimcilik ve enternasyonalizmin her zaman potansiyel tehdit olarak algılanması ve her şeyden önce korporatizmin bir burjuva ideolojisi olması gibi birçok sebeplerden, her şartta ve krizde gözden çıkarılarak feda edilen ilk toplumsal kesim olan- emekçi sınıfın çoğunlukla bilinçli bir sessizlikle geçiştirilmesiyle Tanpınar'ın metnindeki durum bir açıdan farklıdır. Genel İdeoloji'yi taşıyanların söylemlerinde emekçi sınıf vardır ve adları farklı formlarda olsa da zikredilmektedir. İdeolojiler ise nasıl dile getirildiklerinden farklı mahiyetteki olgulardır. Tanpınar'ın metni bu ideolojiyi taşıyanların söylemlerini birebir yansıtmaz. (Burada yeniden Macherey'yi referans alacak olursak, öyle olsaydı zaten bu ideoloji olmazdı, diyebiliriz.) Tanpınar'ın metnini ideolojik kılan, bu sessizliğidir. Yokluk ya da sessizlik bir ideolojik söylemi ya da pratik politikayı değil, gerçek ideolojiyi afişe etmektedir. Burada bir kıyaslama yapılabilir. Kemalizm'in teorisini kurgulama misyonunu kendine yüklemiş olan Kadro çevresinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, siyasi iktidara sunulan, toplumu tüm boyutlarıyla düzenleyen bir yol haritası (önerisi) olarak okunabilecek olan *Ankara*'sının üçüncü bölümündeki ütopyayı hatırlayalım. Bu romanda, toplum-içi hiyerarşideki statüsüne razı, mutlu mesut, uysal, milliyetçi ve elbette refah içinde yaşayan bir emekçi sınıfı resmedilmiştir. Bu resim, ideolojiyi ifşa etmek değil, aksine ideolojik *söylem*in bir parçası olmaktan ibarettir. Oysa üst sınıfları, kentli orta sınıfları, esnafları ve zanaatkârları birçok yönüyle metnine dâhil ederken, emekçi sınıfı yüzeysel sefalet manzaralarına hapseden ve bir "halk" genellemesi içinde eriterek yok eden Tanpınar, hakiki ideolojiyi metin içinde inşa etmiştir. İki metin arasındaki fark tam olarak budur.

Burada bir noktayı netleştirmek ya da yeniden hatırlamak önemlidir. Macherey'nin teorisinin ilgili tezi, bu çalışmanın iddiasının temel dayanağı olmaktan uzaktır. Bu teoriden hareketle çalışmanın iddiasını destekleyecek bir çıkarımda bulunulabilirse de Macherey'nin tezinin barındırdığı, göz ardı edilmeyecek kadar büyük iki risk onu merkeze almamıza engel olmaktadır. Birincisi, bir metinde söylenmeyen ya da bir bilinç dışı süreç olarak sessizlikle geçiştirilen sonsuz sayıda unsur bulunabilir. Dolayısıyla, iddiamızı destekleyecek (sonsuz sayıdaki potansiyel unsurdan bağlamla en iliş-

21 Çağlar Keyder, *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 174; Murat Belge, "Türkiye'de siyasi örgütlenme geleneği", *Sosyalizm, Türkiye ve Gelecek* içinde, İstanbul: Birikim Yayınları, 1989, s. 116-119.

kili olanı olsa dahi) bir unsurun tesadüfi olma ihtimali, vereceğimiz hükmü zayıflatabilir. İkincisi, metinde söylen(e)meyenden Genel İdeoloji'ye ulaşılabileceği bir mutlak kesinlik arz etse bile, metnin ve yazarın ideolojisi üzerine yapılacak bir çıkarım yine tartışmalı olacaktır. Yani metnin, söylen(e)meyen üzerinden Genel İdeoloji'ye gönderme yaparken, aynı zamanda söyle(ye)mediklerini görünür kılma ihtimali de her zaman mevcuttur. Üstelik bu, yazarın niyetiyle uyumlu, ona aykırı veya ondan bağımsız olarak da gerçekleşebilir. Sonuç itibarıyla, söz konusu durum birbirini yanlışlayanlar da dâhil olmak üzere bütün savların doğru olduğu öne sürülebilecek bir totoloji üretme riskini doğurabilir. Değindiğimiz bu iki riski barındıran bir teorik dayanak, iddiamızın spekülatif yönünü daha da derinleştirebilirdi. Dolayısıyla Macherey'den faydalanma biçimimizi, Tanpınar'ın ideolojik pozisyonunu bu yoldan netleştirmekten ziyade hükme varma yolunda ekstra bir perspektif katma çabası olarak kabul etmek, niyetimizle daha çok bağdaşır.

Tanpınar'ın ideolojik konumunu Kemalist korporatizm referans noktasından belirlemeyi denediğimiz bu çalışmada, metne gömülen ideolojik ipuçlarını ele almaya yaklaşırken Estetik İdeoloji'ye de kısaca değinerek tarihsel bağlam çemberini kapatacağız. Tanpınar'ın ideolojik karakterinin oluşmaya başladığı dönem itibarıyla Estetik İdeoloji; eski edebiyat geleneğinden radikal bir kopuş, devlet politikaları ile inkılaplara aykırı düşmeyecek, bilakis bunları yeniden üretecek entelektüel desteği sağlayan edebî söylem, halk edebiyatı unsurlarına yöneliş, estetiğin ikincilliği (bazı durumlarda hiçliği), toplumculuk, gerçekçilik, sade ve anlaşılır bir dil, enternasyonalizm ve kozmopolitizm karşıtlığı, milliyetçilik, kendine özgü işlevleri olan başta tiyatro olmak üzere, şiir, öykü ve roman türünün ideolojiye göre şekillenmesi ve araçsallaşması, Genel İdeoloji'nin sınırlı çerçevesiyle eleştiri faaliyetinin karakterini belirlemesi gibi ayırt edici özellikleriyle kendini gösterir. Genel anlamda, bir yazarın Estetik İdeoloji karşısında garanti edilmiş bir pozisyonu yoktur. Örneğin bir sistemin kategorik muhalifi bir yazar, Estetik İdeoloji'ye rağmen tanınabilir, okuruna ulaşabilir. Ya da Genel ve Estetik İdeoloji'yle tam uyum içinde olan, ironik şekilde estetik kaygıları olmayan ancak Estetik İdeoloji'nin gereklerini sağlayacak anahtara sahip bir yazar, bekleneceği üzere, kanona kabul edilebilir. Bir başka durumda ise Genel İdeoloji'yle uyumlu olduğu hâlde Estetik İdeoloji'yle çatışan bir yazar, kanon dışı kalabilir ya da kanona hiç dâhil edilmeyebilir. Buradaki potansiyel durumlar çoğaltılabilir. Tanpınar'ın da, kaba hatlarıyla çizdiğimiz son yazar tipinin durumuna daha yakın düştüğü ileri sürülebilir. Elbette burada da kusursuz bir uyumdan ya da çatışmadan söz edilemez. Gerek kendi beyanlarından gerek -aşağıda ele alacağımız- metnine sızmış ideolojiden (ve metnin ideolojisinin önermelerinden) Genel İdeoloji'yle örtüşen (bir aşa-

madan sonra ise kabuk değiştiren Genel İdeoloji'yle bazı çatışma cepheleri açan) birçok unsur çıkarsanabileceği gibi birçok bakımdan Estetik İdeoloji'ye aykırı düşen -öznel- estetik anlayışı, Tanpınar'ın söz konusu yazarlık durumuna daha yakın olduğunu gösterir. Bununla birlikte yazarın, fikirleri hiçbir değişkenlik arz etmeyen bir profile karşılık geldiğini öne sürmek de hakikatle uyuşmaz. Herhâlde, 1930 tarihli Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresinde divan edebiyatına muhalefet eden Tanpınar'la, örneğin, *Huzur* yazarı Tanpınar'ın Estetik İdeoloji bağlamında aynı pozisyonu muhafaza ve müdafaa ettiği iddia edilemez. Tanpınar'ın Genel İdeoloji'yle -İsmet İnönü'ye dair düşünceleri dikkate alındığında, olanca- barışıklığına rağmen Estetik İdeoloji'yle olan uzlaşmaz hâlinin onun -neredeyse- kanon dışında kalmasına sebebiyet vermesi de oldukça dikkat çekicidir.[22] Bu durum, toplumsal hayatı bütün yönleriyle projelendirme iddiasındaki bir Genel İdeoloji'nin âdeta istisna ve tolerans kabul etmez otoriterliğini ifade etmesi açısından önemlidir.

Yukarıda farklı vesilelerle değinildiği üzere, Tanpınar'ın politik görüşlerinin yerleşikleştiği evrede Türkiye'nin Genel İdeoloji'sini açıklayacak temel formülasyon Kemalist korporatizmdir. Bu formülasyon ile yazarın ideolojisi arasındaki ilişki dalgalı olmakla beraber bu, teori ile pratiğin uyum ve geriliminin seyriyle yakından bağlantılıdır. Söz konusu gerilim, Tanpınar'ın metnine de yoğun biçimde sirayet etmiştir. Metnin ideolojisi teori düzeyinde Genel İdeoloji'yle daha uzun soluklu ve tutarlı bir ilişki geliştirmişse de birbirinden bağımsız olmayan iki önemli husus (ya da gelişme) bu ikisi arasındaki gerilimi görünür kılar. Birincisi, pratiğin, idealize edilmiş teorinin beklentilerini karşılayamamasıdır. Hatta sıklıkla beklentiyi karşılayamamanın da ötesine geçerek, kendini bir değerler seti üzerinden tarif eden Genel İdeoloji'ye aykırı düşen birtakım uygulamaların olağan durum teşkil etmesidir. İkincisi, pratiğin etkisiyle çarpıtılmış teorinin Genel İdeoloji'nin kabuk değiştirmesine neden olmasıdır.[23] Anlaşılan o ki Tanpınar da "öz" Genel İdeoloji'ye sıkı biçimde bağlanmıştır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın* gibi geç dönem metinlerindeki ideolojik huzursuzluğun sebebi de bu olmalıdır. Yazar, Berna Moran'ın -elbette farklı bağlamlarıyla- "bir huzursuzluğun romanı" olarak tanımladığı *Huzur*'da dahi, ideolojik bakımdan -görece- daha huzurludur.

Korporatizm; özgün Türkiye tecrübesinde de benimsenmiş olan "bireycilik karşıtlığı, toplumun bireye önceliği, birey ve gruplar için haklardan önce

22 Tanpınar'ın Kemalist kanondaki yerine ilişkin bir analiz için bkz., Nesrin Aydın Satar, "Kanun Olmanın Kıyısında: Edebiyatın Politize Olması ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cumhuriyet Kanonu'ndaki Yeri", *Türkiyat Mecmuası* 25, 2015, s. 161-188.

23 Edebiyat metni de Genel İdeoloji'yi çarpıtarak verdiği için burada farklı yüzleriyle bir çifte çarpıtma söz konusudur.

ödev ve yükümlülüklerin gelmesi, sınıfsız toplum ideali, meslek bazında ve iş bölümü temelinde örgütlenen, fedakâr, diğerkâm, çalışkan ve ahlaklı bireylerden oluşan, disiplinli, düzenli, uyumlu toplum, belli statülerle belirlenen ve inşa edilen toplum-içi hiyerarşi, devletçilik, milliyetçilik, dayanışmacılık, anti-liberal kapitalizm, anti-sosyalizm, kalkınmacılık, ilerlemecilik, ulus içinde organik birlik, bütünlük ve beraberlik, ahlakçılık ve özel mülkiyetin kutsallığı"[24] unsurlarını temel değerler olarak almış bir ideolojidir. Kökleri İkinci Meşrutiyet'e dayanmakla birlikte, uygulama yönünden eksikli ancak felsefi-ideolojik düzeyde tek-parti döneminde en açık ifadesini bulan korporatizmin Türkiye serüveni,[25] Türk intelijansını da kendi süreçlerine dâhil etmiştir; Türkiye'de sanat ve siyasetin iç içeliği, gönüllü ya da gönülsüz ve etkisi değişen düzeylerde, sanatçıya bazen özne bazen nesne rolü biçerek bunun gerçekleşmesinde birincil etkenlerden olmuştur. Yalnızca bir edebiyat metni üreticisi değil, aynı zamanda bir düşünce insanı olan Tanpınar'ın da bu öznelik-nesnelik ilişkisinde bir yeri olduğu şüphesizdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, özetle, kapitalist üretim tarzının hâkim model olduğu, bununla uyumlu olarak kapitalist yayıncılığın başlıca Edebî Üretim Tarzı'nı teşkil ettiği (devlet himayeciliği modelinin de oldukça kuvvetli ve etkili olduğu, zaman zaman kapitalist yayıncılığın da alanını ihlal edebildiği), çerçevesi siyasi iktidarca keskin hatlarla çizilmiş bir Estetik İdeoloji'nin tedavüle girdiği bir tarihsel bağlamın yazarıdır. Tüm bu kategoriler hem Genel İdeoloji'yi karşılıklı olarak kurar, hem de onunla tutarsız da olabilen çeşitli yollarla ilişkilenir. Tanpınar'ın Genel İdeoloji'ye bağlanış biçimi, onu, bu kategorileri çelişkileriyle yansıtan temsilci bir karakter kılmaktadır. Bir sanatçı olarak itibar görme tutkusu bir yana, kapitalist pazarın -en az her birey kadar- bir aktörü olmasıyla maddi kaygılarla da "bilinmek" istemiş, metinleri bir tüketim nesnesi olmuş; Edebî Üretim Tarzı'na kapitalist yayıncılık üzerinden bağlanmasıyla bir bağımsızlık kazanmış ve estetiğini metnine -bilebildiğimiz kadarıyla- özgürce yansıtma şansı bulmuş, bununla birlikte estetiğinin devletin/partinin beklentilerinin oldukça dışında olmasıyla kanon haricinde kalmış (büyük ölçüde, ama tamamen değil); daha da önemlisi, yukarıda detaylandırdığımız tarihsel bağlamı kuran kategorilerin hem nedeni hem sonucu olan -metnine de sızan- Genel İdeoloji'ye, yani Kemalist korporatizme eklemlenmiş bir kişiliktir.

24 Enis Mutlu Atak, "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Korporatizmin İz Düşümleri", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2021, s. 252. Korporatizmin ne olduğuna ve tanımlanma güçlüğüne ilişkin ayrıntılı bilgi için ilgili teze başvurulabilir.

25 Birtakım aksi görüşlere rağmen Kemalist tek-parti döneminin ve bu dönemin Halk Fırkası geleneğinin neden korporatist sayılması gerektiğine ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz., Atak, "Türk Romanında Korporatizm", s. 89-141. Bu tezden karşıt görüşleri de içeren ilgili bağlamda geniş bir kaynakçaya ulaşılabilir.

Genel İdeoloji'nin Tanpınar Metinlerindeki İzleri

Yukarıda Tanpınar'ın korporatizmle ilişkisini tespit eden ilk kişinin Hilmi Yavuz olduğunu ifade etmiştik. O, Maurras korporatizminin Tanpınar'ın ideal sistemi üzerindeki etkisini *Huzur*'dan iki temel dayanak ile açıklar. Birincisi, Maurras'ın çağdaş Batı korporatizminin de ortaya çıkış nedenlerinden olan sanayileşme ve kapitalizmin toplumsal yaşamda yarattığı kriz, ayrışma ve çatışmalardan sorumlu tuttuğu burjuva sınıfını tasfiye ederek yerine merkeziyetsizleşmiş çeşitli boyutlarda cemaatlerden teşekkül eden sınıfsız toplum idealine ulaşarak problemleri çözme vizyonunu, Tanpınar'ın *ideoloji*sinin[26] metindeki muhtemel iz düşümü ve ağırlıklı şekilde fikirlerini yansıtan bir aracı olan İhsan'ın Batı'daki sınıf mücadelelerine atıfta bulunmasıyla bağdaştırır. İhsan'a -ve tabii Tanpınar'a- göre Türkiye'de hâlihazırda Batı'dakine benzer sınıflar bulunmadığı için Türk toplumu hürdür; yani sınıf çatışması neticesinde kurtuluşa ermek ve ideal cemaat toplumunu kurmak için sınıf mücadelesine girişmek gerekmeyecektir. Türkiye'nin özgün şartları, bu cemaat toplumunu kurmak için zaten uygundur. Burada Yavuz'un düşüncelerine ek olarak, Tanpınar'ın içinde yer aldığı tarihsel bağlamda, korporatist-kapitalist üretim ilişkilerinin, onu içselleştiren metni de belirlemiş olduğunun altını çizmemiz gerekmektedir. Kemalist korporatizmin sınıf çatışması ve enternasyonalizme (daha özel bir ifadeyle, başta sosyalizm olmak üzere enternasyonalist ideolojilere) alerji düzeyinde yaklaştığı, bu olguları kategorik olarak ve şiddetle reddettiği bir gerçektir. Toplumsal evrimcilik kabulü ve radikalizm karşıtlığıyla muhafazakârlığın tipik örnekliğini sergileyen İhsan (ve Tanpınar) için de sınıf mücadelelerini hazırlayacak zemin hiçbir şekilde oluşmamalıdır. Mevcuttaki sınıfsızlık hâli muhafaza edilmeli ve ideal sistem "10. Yıl Marşı"nda "imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz" sözleriyle Kemalizm'in özlü bir sloganına dönüşmüş olan sınıfsızlık teması üzerine inşa edilmelidir.

İkincisi, Yavuz,

> Halka dayalı bir üretim, büyük ve planlı bir iş hayatı açılması' konusunda İhsan'ın dile getirdiği düşünceler[in] (…) Maurras['ın] devlet yönetiminde merkezi 'hükümetin yetkileri iyice kısıtlanmalı, ve yeni bir yönetici sınıfın ortaya çıkmasını

26 Tanpınar'ın bir tezli roman yazarı olmaması elbette onu ideolojiden büsbütün azade kılmaz. O, ideolojik pozisyonunun hem nedeni hem sonucu olarak, Orhan Pamuk'un deyişiyle her şeyden önce "bir romancı olarak içinde yaşadığı cemaatin sorumluluğunu bütünüyle ruhunda hisseden (…), bu cemaatin bütün manevi yükünü taşı[yan] (…), adamı olduğu cemaatin ideoloğu [olan] (…), cemaat için yazan ve bir cemaatin parçası olan bir yazar[dır.]" Bkz., Orhan Pamuk, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Romantizmi", *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde, haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 442-445.

> sağlamak için büyük toprak işletmeleri ve sanayi korporasyonları kurulmalıdır,[27]

şeklinde ifade edilen sistemine tastamam uyduğunu ileri sürer. Bu noktada Mike Hawkins'in "Corporatism and Third Way Discourses in Inter-war France" başlıklı makalesinde Maurras'ın (ve başta René de La Tour du Pin olmak üzere çağdaşı Fransız korporatistlerin) tasarladığı sistemi tarif ettiği özlü ifadeleri aynen almanın katkı sağlayacağını düşünüyoruz:

> (…) Charles Maurras gibi reaksiyonerler, en tepede devlet olmak kaydıyla, mesleki korporasyonların sınıf uyumunu güçlendirdiği, bireyi bireyciliğin ve maddeciliğin zararlı etkilerinden koruyan, devletin baskıcı faaliyetlerine karşı siper vazifesi gören bir işlevsel gruplar hiyerarşisi kurmak suretiyle bir yönetim şekli tasavvur etmişlerdir.[28]

Yukarıda bahse konu edilen ideal sınıfsız toplumu teşekkül ettiren farklı boyutlardaki cemaatlerden biri, Tanpınar'a göre, Yavuz'un da ifade ettiği üzere, "Ortaçağ Türk toplumunun esnaf loncaları[dır.]"[29] Yani Tanpınar, Maurras'ın toplum kurgusunun merkezine yerleştirdiği mesleki korporasyonları ve bunların işlevlerini, Türkiye'nin, referansını tarihsel tecrübelerinden alan özgün, kültürel kurumlarıyla dönüştürmüş ve yerlileştirmiştir. Buna bağlı olarak Tanpınar, İhsan'ın sözleriyle de desteklediği "lonca ahlakı"nın gerektirdiği çalışkan, vazifesini layıkıyla yerine getiren, dürüst, fedakâr, diğerkâm, nefsine ve kişisel menfaatlerine önem vermeyen, mutedil ve şahsiyetli üretici bireylerden teşekkül eden korporasyonları toplum idealinin en önemli bütünleyici parçalarından biri hâline getirir. Korporatizm; geleneği ve geleneksel kurumları ihya etmesi, kültürel olarak öz referanslara yönelmeyi teşvik etmesi, modern kapitalizm ve kalkınmacılığı bir arada içermesi ve bir ahlak inşa etmesiyle Tanpınar için âdeta biçilmiş kaftandır.

Yavuz, *Huzur* üzerinden Tanpınar'daki emek algısını lonca ahlakıyla açıkladığı tespitlerine ek olarak "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm: II" başlıklı yazısında da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal'ın "Zenaatkârın yerini tüccarın alması acınacak şeydir hakikaten! (…) Eskiden (…) bu cins işler sadece sermaye meselesi değildi. Sevenler ve işin içinde yetişenler

27 Hilmi Yavuz, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm: I," *Osmanlılık, Kültür, Kimlik* içinde, İstanbul: Boyut Kitapları, 1996, s. 40-41.

28 Mike Hawkins, "Corporatism and Third Way Discourses in Inter-war France", *Journal of Political Ideologies* 7, 2002, s. 302.

29 Yavuz, "Tanpınar ve Marksizm: I", s. 42.

yaparlardı,"[30] sözlerine ilgili bağlamı genişletmek üzere dikkat çeker.[31] Aynı romanın nadiren rastladığımız açıkça olumlu kişilerinden olan Muvakkit Nuri Efendi'nin maharetli, işine düşkün, dürüst, disiplinli, saat sevgisini bir ahlak olarak benimseyen, mesleğiyle kişiliği özdeşleşmiş, tamir ettiği saatleri yoksullara hediye etmesiyle dayanışmacı ruhu yaşatan bir zanaatkâr olması muhtemelen basit bir tesadüf olmaktan ibaret değildir[32] ve kanımızca Yavuz'un tespitini tamamlayacak bir detaydır.[33]

Korporasyonlar ve lonca ahlakı meselesinde Hilmi Yavuz'un tespitlerine başka bazı katkılarda bulunarak bunları daha da geliştirmek mümkündür. Tanpınar'ın lonca ahlakı ve korporasyonlar hususunda etkilendiği kaynaklar, Maurras, Yahya Kemal ve Sabri Ülgener'le sınırlı olmayabilir. Kemalist korporatizmin iş bölümü ilişkileriyle kurulan ve dayanışma içinde bulunan çeşitli mesleklerden mürekkep toplum varsayımı ya da tasavvurunu inşa etmesinde Ziya Gökalp'ın öncü ve belirleyici bir rolü bulunmaktadır.[34] Bizzat Tanpınar da bu realitenin bilincinde olarak şunları yazmıştır:

> Millî Mücadele yıllarında hayatımıza o kadar büyük tesir eden ve hakikatte Türk milliyetçiliğinin ilmihâli gibi bir şey olan

30 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008, s. 193-194.

31 Hilmi Yavuz, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm: II", *Osmanlılık, Kültür, Kimlik* içinde, İstanbul: Boyut Kitapları, 1996, s. 49-50.

32 Romanın bir diğer salt olumlu kişisi ya da Berna Moran'ın ifadesiyle "romanda alay ya da hiciv konusu olmayan" ikinci kişisi Ahmet'le ortak özellikleri yüksek meslek ahlakına ve fedakâr, diğerkâm, dayanışmacı bir ruha sahip olmalarıdır. Bkz., Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 321. Christoph K. Neumann da Nuri Efendi'nin romanda çok önemli bir karakter olarak yer tuttuğunu teslim ederken, Ahmet'i Halit Ayarcı'yla birlikte romanın ikinci tutarlı kişisi olarak kaydeder. Bkz., Christoph K. Neumann, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde, çev., Şebnem Yüce, haz., Sema Uğurcan, İstanbul: Kitabevi, 2003, s. 137-138. Ayrıca romanın bu olumlu kişileri âdeta Ziya Gökalp'ın *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinden damıtılmışçasına onun ideal vatandaş kavramsallaştırmasına tekabül eder. Bkz., Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, haz., Mahir Ünlü ve Yusuf Çotuksöken, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2017.

33 Hilmi Yavuz'un *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden yaptığı alıntıların romandaki bağlamını da gözden kaçırmamak gerekir. Hayri İrdal bu sözleri bir "saat tüccarı"nı aşağılarken sarf etmiş, bu sözler karşısında tüccarın düştüğü durumu Nuri Efendi'nin zaferi saymıştır. Hatta Hayri İrdal konuşurken Nuri Efendi'nin ona âdeta "Aferin oğlum!" dediğini duyar gibi olmuştur. Tanpınar, Kemalist korporatizmin pek de muteber saymadığı ticaret burjuvazisinin (hele ki metindeki saat tüccarı Agop Saatçiyan gibi bir gayrimüslimse) karşısına mesleğini layıkıyla icra etmenin mümessili, ahlak timsali zanaatkârı koymuştur.

34 Ziya Gökalp'ın Kemalist korporatizme dair bu rolüne ilişkin detaylı bilgi için bkz., Taha Parla, *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

> *Türkleşmek, islâmlaşmak, muasırlaşmak* (1918) eseri bu sefer *Türkçülüğün esasları* şeklinde genişler. Atatürk inkılâplarında Ziya Bey'in getirdiği aydınlığın büyük payı olmuştur. Ziya Gökalp'ın fikirlerini sadece müphem ve XX nci asır için imkânsız Osmanlıcılık idealini karşılıyor sanmamalıdır. Büyük Durkheim mektebi gibi o da bir tarafıyle marxism'e cevap veriyordu.[35]

Gökalp'ın etkilendiği ve beslendiği birincil kaynak olan Émile Durkheim da solidarist korporatist teorisinde modern toplumu korporasyonlar temelinde örgütler; onun söz konusu örgütler için tarihsel ve ahlaki referansları da Antik Roma'daki meslek örgütleri ve Orta Çağ Hristiyan toplumundaki loncalardır.[36] Ziya Gökalp da, Kemalist korporatizme ilham veren sistemini kurgularken tarihsel, kültürel ve dinî referanslar aramış ve bunları Osmanlı esnaf loncalarında, Ahilik teşkilatında ve fütüvvet geleneğinde bulmuştur. Onun Kemalist korporatizm üzerindeki kurucu rolü ve Tanpınar'ın Genel İdeoloji'yle yakın teması dikkate alınarak, yazarın belki direkt değilse de, dolaylı yoldan ideal toplum düzeninde lonca örgütlenmesine yer vermesinde Gökalp'ın bir etkisi olduğu ihtimalinden bahsedilebilir. Tanpınar için daha doğrudan bir kaynak olan Yahya Kemal ve bizzat yazar için tasavvuf (ve onun bireyleri dünyevi kaygılardan uzaklaştıran öğretileri) tasarlanan ideal topluma ulaşmak için bir engelken[37] Gökalp onun korporatist değerlerin Türk toplumu ve kültürüyle uzlaştırılması yolunda işlevselliğinden istifade etmeyi tercih eder. Yine de bu ayrışma daha ikincil bir mesele olarak, Tanpınar ile Gökalp'ın toplumun korporasyonlar/meslek örgütleri/loncalar temelinde örgütlenmesi fikrinde birleşmelerine engel değildir.

Tanpınar'ın edebiyatçı kimliğini etkilediğini bildiğimiz Paul *Valéry, söz konusu hususta da yazarı etkilemiş olabilir. Valéry, Raoul Doutry'nin Métier d'homme* (*İnsan Zanaatı*) adlı kitabına yazdığı ön sözde "Bir mesleğin icrasının bir insana maaşından veya ücretinden, terfiinden veya şerefinden başka bir fayda, fert olarak değerinin artması, yükselmesi gibi bir fayda"dan ve "her zanaat[ın], hatta en mütevaz[ı] olan[ın] bile (…) bir ahlâkın ve estetiğin temelleri"ni attığından ve benimsenmiş bir zanaatın yarattığı meslek duygusunun, -toplumun selametinin de altını çizerek- bir insanda kaybedilecek son değer olduğundan söz ederek lonca ahlakından veya çağdaş korporatizmin korporasyonlarının ahlaki işlevlerinden umulacak bir bireysel kazanımı ifade etmiştir.[38] İkinci olarak yazar, "Fransa Çalışıyor"

35 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 107.

36 Émile Durkheim, *The Division of Labor in Society*, çev., George Simpson, Illinois: The Free Press, 1960, s. 7-21.

37 Yavuz, "Tanpınar ve Marksizm: I", s. 42.

38 Paul Valéry, "İnsan Zanaatı", *Bugünkü Dünyaya Bakış ve Diğer Denemeler* içinde, çev.,

başlıklı denemesinde Fransa'yı inşa edenin iş ve birçok uzmanlaşmış ve iş bölümüne ayrılmış mesleğin organik dayanışma içinde, ulusun tüm kesimlerinin dâhil olduğu çalışması olduğunu belirtir. Onun bu yapıcı meslek dayanışmasına ilişkin verdiği örneklerin ve ön plana çıkardığı grupların zanaatkârlar olması ayrıca dikkat çekicidir.[39] Ancak yine de burada Nathaniel Rudavsky-Brody'nin *Valéry'nin "sistemsizliği herkesçe bilinen bir düşünür"*[40] *olduğu yönündeki uyarısına kulak vermek ve bunu akılda tutmak doğru olabilir. Kuşkusuz, Tanpınar'ın Valéry'nin bu yönünün ne kadar farkında olduğu ve onu nasıl alımladığı da belirleyicidir.*[41]

Son olarak, Tanpınar üzerinde ilgili bağlamda etkisi bulunma ihtimali olan düşünürler arasında tarihçi Hippolyte Taine'in ismi zikredilebilir. Bilindiği üzere yazar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Taine'in edebiyat tarihi metodolojisinden de faydalandığını ifade etmiştir.[42] Korporatist düşünürler arasında sayamasak da Taine'in Orta Çağ loncalarının toplumsal etkile-

Vahdi Hatay, Ankara: Tur Yayınları, s. 136-137.

39 Paul Valéry, "Fransa Çalışıyor", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde, çev., Berkiz Berksoy, İstanbul: Kitabevi, 2003, s. 140-141.

40 Nathaniel Rudavsky-Brody, "Paul Valéry and the Mechanisms of Modern Tyranny", *The Hedgehog Review 23,* Bahar 2021. *https://hedgehogreview.com/issues/who-do-we-think-we-are/articles/paul-valry-and-the-mechanisms-of-modern-tyranny.*

41 Valéry'nin Portekiz'in korporatist diktatörü António de Oliveira Salazar'la ilişkisini de burada ilgi çekici bir bilgi olarak not edebiliriz. Dönemin propaganda bakanı António Ferro, diktatörün görüşlerini uluslararası kamuoyuna tanıtmak için onunla yaptığı bir dizi röportajdan oluşan bir kitap derler. O, her ülkede kendi dilinde yayımlanan bu eserde Salazar'ın etkisini derinleştirmek amacıyla o ülkenin tanınmış ve muteber şahsiyetlerine birer ön söz yazdırır. Salazar, le Portugal et son Chef (Salazar; Portekiz ve Önderi) adlı Fransızca edisyonun ön söz yazarı Paul Valéry'dir. Bkz., José Reis Santos, "Self-fashioning of a conservative revolutionary: Salazar's integral corporatism and the international networks of the 1930s", *Authoritarianism and Corporatism in Europe and Latin America: Crossing Borders* içinde, ed., António Costa Pinto ve Federico Finchelstein, Londra ve New York: Routledge, 2019, s. 50-51. Ağırlıklı olarak doğrudan Salazar'ı ele almayan ve diktatörlük üzerine genel çıkarımlarını ve diktatörlüğün bir toplumda belli bir meşruiyet içinde doğmasının yolunu yapan şartları irdelediği bu ön sözde, her ne kadar pratik politika üzerine pek bilgisi olmadığını ifade etse de şu sözleri Salazar'ın korporatizmini onayladığının kuşkuya yer bırakmayan delilidir: "Bu kitapta Salazar tarafından ortaya konulan veya ona yorulan fikirlerin bana tamamiyle makul geldiğini söylemeye mecburum. Bu fikirler, üzerine aldığı ödevin büyüklüğünü hisseden kafalı bir adam tarafından işlenmiş derin bir düşüncenin işaretidirler." Bkz., Paul Valéry, "Diktatörlük Fikri", *Bugünkü Dünyaya Bakış ve Diğer Denemeler* içinde, çev., Vahdi Hatay, Ankara: Tur Yayınları, s. 22. Ek ve önemli bir nokta olarak Salazar'ın birincil düşünsel kaynaklarından birinin de Tanpınar'ınkiyle aynı kişi olduğunu belirtelim. Bu kişi, Charles Maurras'tır. (Filipe Ribeiro de Meneses, *Salazar: A Political Biography,* New York: Enigma Books, 2009, s. 83).

42 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988, ix.

rinden övgüyle söz etmiş olması,[43] onun da bu meselede yazarın etkilendiği alternatif bir düşünür olma ihtimalini gündeme getirir. Tanpınar Taine'in ilgili görüşlerinden haberdar mıdır, haberdarsa etkisi olmuş mudur, olduysa bu etki ne düzeydedir; bunların cevabını bilmemize imkân olmasa da, Taine'in görüşlerinin burada kaydetmeye değer bir bilgi sunduğunu düşünmekteyiz.

Tanpınar'ın metinlerinde çarşı ve bedestenlere yüklediği olumlu anlam da söz konusu bağlamda kayda değer bir örüntüdür. Çarşı ve bedestenler onun metinlerinde; ekonomik ilişkiler içinde belli bir ahlaki düzenin (yani, lonca ahlakının) takip edildiği, dürüst zanaatkârlığın, işini layıkıyla yapmanın bir prensip olarak benimsendiği, hem üretici hem tüketici rolleriyle toplumun farklı kesimlerinin barış içinde bir araya gelebildiği, bunların organik dayanışma içinde toplumsal iş bölümünün yüklediği rolleri icra ettiği, dayanışmacı ruhu yansıtan, idealize edilmiş mekânlardır.[44]

Tanpınar'ın bir tezli roman yazarı olmaması ve estetik kaygıyı öne çıkaran bir edebiyat anlayışına sahip olması nedeniyle yazarın ve metnin ideolojisine ancak roman unsurlarına ilişkin spekülatif (ve çoğunlukla öznel) yorumlar aracılığı ve ideolojik sızmaların tespitiyle ulaşılabilmektedir. Örneğin, İhsan, Mümtaz'ın ona sahip çıkan pek sevdiği bir ağabeyi, akrabası, okuldan hocası ve toplamda rol modeli, -olasılıkla Suat dışında- herkesin sevip saygı duyduğu, kültürlü, sabırlı, anlayışlı, zeki, dürüst ve sevecen bir insan şeklinde Tanpınar metinlerinin olumlu kişilerinden olarak yüzeysel bir okumaya hapsedilebilir. Elbette bunların bir yüzeysel okuma ürünü olmaları, yorumumuzda denklem dışı bırakılmalarını gerektirmez. İhsan'ın bir olumlu roman kişisi olması başlı başına değerli bir bilgidir. Öte yandan konumuz bağlamında, bu özelliklerden daha önemlisi, onun bir ideolog ve aktivist olmasıdır. *Huzur*'da fikirleri ve kişiliği olgunlaşmış, oturmuş bir kişilik olarak görünen İhsan, *Sahnenin Dışındakiler*'de heyecanlı, dinamik ve mücadeleci bir genç şeklinde karşımıza çıkar. Tanpınar, aslında, İhsan'la metnin ideolojisine bir çentik atmıştır. İhsan, her şeyden önce bir Millî Mücadelecidir. Millî Mücadele Kemalist korporatizm için birlik ve beraberlik ruhunun en üst düzeyde olduğu, kolektif eylemin, aynı ülküye yekpare bir kitle olarak yürümenin, bir bütünü tamamlayan ve bütüne de oldukça benzeyen uzuv-

43 John Clarke Adams, "Some Antecedents of the Theory of the Corporative System", *Journal of the History of Ideas* 3, Nisan 1942, s. 185.

44 Çarşı olgusu yazarın edebiyat dışı metinlerinde de kendine yer bulmuştur. Örneğin, Ülkü'de yayımlanan "Maraşlıların Bayramı" başlıklı yazısında Maraş Çarşısını birliğin, bir aradalığın, zanaatçı ahlakının, disiplinli çalışmanın ve ekonomik hareketliliğin mümessil mekânı gibi resmeder. Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Maraşlıların Bayramı", *Yaşadığım Gibi* içinde, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 230-232.

lar gibi birbirine muhtaç ve birbirini tamamlayan organik sistemin, dayanışmanın, fedakârlığın, diğerkâmlığın, nefsinden ve kişisel menfaatlerinden feragatin ve aşkın bir varlık içinde (vatan ve ulus) benliğini eritmenin altın çağıdır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Millî Mücadele atmosferi içinde bu değerler hem kendilikleriyle ve genele yayılarak hem de menfaatperestlik, bencillik, bireycilik gibi zıtlıkların ön plana çıkarılmasıyla var olur. *Huzur*'daki olgun İhsan da Kemalizm'in söylem ve vizyonuyla örtüşür biçimde, asıl ve daha önemli millî mücadelenin iktisadi kalkınma mücadelesi olduğunun bilincindedir.[45] Bu da iktisadi planda, Kurtuluş Savaşı'ndaki askerî mücadeleyle aynı ruh, karakter, şevk, akıl ve örgütlenme ufkuyla benzer şekilde yürütülmelidir. Tanpınar'ın (ve *ideoloji*sinin) metindeki seslerinden biri -çok daha doğru bir ifadeyle, başlıcası- olarak İhsan, söz konusu bağlamda daima kendi zamanının gereklerini yerine getirir. Bu anlamda onun hemen yukarıda zikredilen ufkun gereği olarak yaptığı çeşitli tespitler, bulunduğu öneriler ve bunlardan süzeceğimiz profili, Tanpınar'ın Genel İdeoloji'nin alanındaki yerini belirlememizde oldukça yardımcı olacaktır.

İlk olarak İhsan, üretim ekonomisini önceleyen, sanayileşmeci, Türkiye'nin dünya piyasasındaki *geç* kalmışlığının bilincinde olarak kapitalist-kalkınmacı çözüm sunan bir bakış açısına sahiptir. İnsanı doğuran faktörler olarak

45 Tanpınar'ın 1947 yılında *Memleket*'te kaleme aldığı "İş ve Program-I" ve "İş ve Program-II" başlıklı makalelerinde serdettiği görüşlerin *Huzur*'daki bilincin dış dünya gerçekliğinden ilham alan metinlerindeki öncülleri olduğu anlaşılıyor. "1923[,] kapitülâsyonların ilgasıyla hakikî bir ekonomik kurtuluştu. (…) Yeni rejimin ilk zaferi buydu. Hattâ hakikî zafer geleceği kefaleti altına aldığı için bu idi. Bunu derhal büyük iktisadî bir reform takip etmeliydi" ve "Biz gereği gibi ve millet kütlesi hâlinde çalışmamaktan, çalışmanın yol ve imkânlarını düzeltmemiş olmaktan, az istihsalden mustaribiz. (…) Şimdiye kadar ekonomi sahasında onunla ilgili birçok şeyler yaptık. Fakat, asıl kütle hâlinde çalışmanın kapısını açamadık," şeklindeki sözleri, çalışmanın, üretimin, ulusça birlik hâlinde kalkınmanın ve iktisadi mücadelenin önemini vurgulayan tespitlerinin yoğunlaştırılmış ifadeleridir. Tanpınar'ın yukarıdaki ifadeleri için sırasıyla bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, "İş ve Program-I", *Mücevherlerin Sırrı* içinde, haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 74-75; Ahmet Hamdi Tanpınar, "İş ve Program-II", *Mücevherlerin Sırrı* içinde, haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 76-78.

Ağustos 1950'de *Yücel*'e verdiği bir mülakatta "Biz adım adım takip edeceğimiz bir çalışma, kalkınma, hülâsa istihsal programı yapmaya mecburuz. Bu planın hazırlanması millî hayatımızın en büyük zaferi olacaktır," ifadeleriyle aynı düşüncede ısrarcı olduğunu gösterir. Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki", *Yaşadığım Gibi* içinde, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 294.

sorumluluk duygusu[46] ile ona kaynaklık eden "iş"i[47] gösterecek kadar çalışma, disiplin, üretim, sermaye birikimi ve iş ahlakına varoluşsal anlam atfeden bir kişiliktir. Onun kalkınmacılığı, iç içe geçmiş ve birbirini besleyen üç özel unsurla sistemleştirilmiştir. Birincisi, bu kalkınmacılık salt maddeci değildir. Manevi kuvvetleri, yani kültür ve öze ilişkin olanı ihmal etmez. Bu, toplumun tarih içindeki özgün varlığından teşekkül eden gerçekliğini hesaba katan, ihtiyaçlara göre uyarlanacak ve bunları tatmin edecek yolu kolaylaştıracak bir yöntemdir; bu yönüyle Ziya Gökalp'ın çağdaş Batı korporatizmini doğrudan kopyalamak yerine sistemini yerelin özgün gerçekliğine adapte etmek üzere Türk kültürü ile İslam tasavvufuna kaynak olarak başvurmasına da benzer. Böylelikle bu yoldan inşa edilecek yerlileştirilmiş tecrübe, "dünya sistemi"ne özgün varlığıyla eklemlenecektir.[48] İkincisi, bu kalkınma toplumsal yaşam içinde gerçekleştirilir ve toplum sürece etkin şekilde dâhil edilir. Münferit teşebbüsler yerine toplumca kalkınma teşvik edilir. Kalkınma hareketi, Millî Mücadele'deki gibi toplumun da bütün sınıflarıyla (sınıfsal varlıklarından soyunmak suretiyle) aynı ülküye inanarak yekpare biçimde hareket ettiği bir iktisadi millî mücadeleye karşılık gelir. Başta İstanbul olmak üzere, yurdun her bir köşesinin kendi gerçekliğine uy-

46 Daha sonra "İnsan mesuliyet duygusundan başlar," diyerek aynı fikri farklı kelimelerle dile getirecektir. Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 290. *Sahnenin Dışındakiler*'de ise genç İhsan'ın "Mesuliyet duygusunu herkese şâmil bir hâle getirene kadar insanlık daha çok hatâ yapar. (…) Unutma, insan vazife ve mesuliyet duygusudur," şeklindeki sözleriyle de yazarın ona yüklediği kritik anlamdan vazgeçmediği anlaşılmaktadır. Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011, s. 213-215.

47 Tanpınar, "İnsan gerek fert, gerek cemiyet hayatında çalıştıkça, faydalı şekilde çalıştığını bildikçe mesuttur. (…) İnsan çalışan, çalıştıkça gelişen mahlûktur," der. Bkz., Tanpınar, "İş ve Program-I", s. 72-73. O, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Halit Ayarcı'nın "İnsan her şeyden evvel iştir," sözleriyle bir başka edebiyat metninde bu savını canlı tutacaktır. Bkz., Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 243.

48 Kemalizm'in özgünlük iddiası ve söyleminin olasılıkla en çarpıcı örneğini dönemin iktisat vekili Mahmut Esat (Bozkurt) Bey'in İzmir İktisat Kongresindeki konuşması vermektedir: "Yeni Türkiye'nin iktisâdiyatı mevcut iktisat sistem ve siyasetlerinin hiçbirinin aynı olamaz… Ne 'bırakınız geçsinler, bırakınız yapsınlar' mektebinden, ne de sosyalist, komünist, etatist veya himâye mekteplerindeniz… yeni bir iktisat mektebimiz vardır. Buna ben 'Yeni Türkiye İktisat Mektebi' diyorum." Bkz., Korkut Boratav, *Türkiye'de Devletçilik*, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 71-72. Mahmut Esat Bey'in kuruluş döneminde özellikle *Hâkimiyet-i Milliye*'de yoğun biçimde "meslekçilik" propagandası yapması ve -aynı zamanda düzenleyicisi de olduğu- İzmir İktisat Kongresinin korporatist mantıkla tasarlanmış yapısı ise duruma ironik bir boyut katmaktadır. Mahmut Esat Bey'in meslekçilik propagandasına ilişkin bilgi için bkz., Zafer Toprak, "II. Meşrutiyet'te Toplumsal Proje: Tesanüt, Meslek ve Millî İktisat", *Osmanlı Ansiklopedisi* 3 içinde, ed., Güler Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 258; Aykut Kansu, "Türkiye'de Korporatist Düşünce ve Korporatizm Uygulamaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* 2 içinde, ed., Ahmet İnsel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 259.

gun bir kalkınma projesinin öznesi olması gerekir.[49] Üçüncüsü, söz konusu kalkınma çok boyutlu ve katmanlı olmalıdır. Bunun formülünü de Kemalist korporatizmin topyekûn ve bütüncül düzenleyici ve aksiyoncu karakterine koşut biçimde bir sosyal kalkınmacılık projesiyle; yani ekonomik, toplumsal, siyasal, eğitimsel ve kültürel kalkınmayla çemberini tamamlayan, kapsamlı bir plancılıkla tanzim eder.[50]

İkinci olarak, İhsan'ın hedef modelindeki değiş tokuş ilişkileri de oldukça dikkate değer veriler sunmaktadır. Onun,

> (…) dâhilî eşanjı arttırabiliriz. Bütün mesele burada. Dahilî piyasayı genişletmekte. Yarı zıraî, yarı sınaî bir iş hayatı temin edebiliriz. O kadar hususî istihsal kaynaklarımız var ki… (…) Evvela şartlarımızı tanıyacağız. Sonra işlerimizi sıralıyacağız. Yavaş yavaş cihan piyasasına çıkmaya başlıyacağız. Kendi piyasamızı kendi istihsalimize açacağız,[51]

şeklindeki sözlerini kaydetmek gerekir. O, evvela, hareketli bir iç pazar önermektedir. Tanpınar'ın dış dünya gerçekliğine gönderme yapan metinlerinde ve beyanlarında yer verdiği zirai toplum, köycülük politikası ve

49 *Memleket*'te yayımlanan 1947 tarihli "Memleket Realiteleri" başlıklı kısa ancak özlü makalesinde devlet öncülüğünde programlı bir üretim ekonomisi, sanayileşme yoluyla servet birikimi ve refah düzeyi yüksek bir toplum ve çalışmayı merkeze alan bir toplu kalkınma hareketini idealize eder. Bu toplumda yazarın tanımadan sevdiği yurttaşlarla kurduğu -mekanik dayanışmayı çağrıştıran- duygusal bağ artık daha karmaşık ve ileri düzeyde, medeni, çağcıl ve organik dayanışmaya benzer bir ilişkiye dönüşecektir. Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Memleket Realiteleri", *Mücevherlerin Sırrı* içinde, haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 68-70.

50 Plancılık Tanpınar düşüncesinde önemli bir yer tutar. Bunu çeşitli beyanlarında ve dış dünya gerçekliğine gönderme yapan metinlerinde görmek mümkündür. Bu düşüncenin en dolaysız ifadesine günlüğündeki bir cümleden ulaşabiliriz: "İmkân bulsam, yaşım müsait olsa ve bir organ sahibi olsam müdafaa edeceğim tek fikir: Kalkınma ve plan." Bkz., *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, haz., İnci Enginün ve Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020, s. 323. Kurmaca metinlerinde ise plancılık görüşünü yalnızca *Huzur*'da ve İhsan'ın sesinden duyurmaz. Örneğin, *Aydaki Kadın*'da Sabih Bey Selim'le ayaküstü gerçekleştirdikleri sohbette ülkenin problemli iktisadi durumunu programsızlığa ve mebusların ekonomiye müdahalesine bağlar. Kurtuluş reçetesi olarak rasyonel bir plan dâhilinde üretim ekonomisine geçişi önerir, uzmanlaşmanın önemini vurgular. Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, İstanbul: Adam Yayınları, 1987, s. 186.

51 Tanpınar, *Huzur*, s. 248-250. Taner Timur da bu sözlerde ve devamında ("Aileyi, evi, şehri ve köyü tekrar kuracağız… Bunları yaparken insanı da yaratmış olacağız." Bkz., Tanpınar, *Huzur*, s. 226.) Maurras'ın korporatist fikirlerinin izlerini bulur. Bkz., Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: AFA Yayıncılık, 1991, s. 317.

köylülük eleştirileriyle[52] de uyumlu biçimde -elbette toplumun mevcut realitesini de göz ardı etmeden- yarı zirai-yarı sınai bir model ortaya koyar; muhtemeldir ki birçok özel üretim kaynağı ve yarı zirai tarafıyla bu iş hayatında da hammaddenin iç pazardan temin edilmesi öngörülmüştür. İstanbul'un düşük verimli küçük meta üreticisi tahakkümünden kurtarılması, Doğu Anadolu'nun kendi şartlarına uygun olarak tarım ve hayvancılıkla iç pazara dâhil edilmesi, bir modernleşme ve kapitalistleşme sembolü olarak tüm yurtta (Tortum'dan Akdeniz'e) elektrifikasyonun planlanması,[53] Marmara'nın yüksek zenginlik potansiyelinden faydalanılması gibi -kapitalist- tasarımları bulunmaktadır.

Bu noktada belirtmek gerekir ki metinde birkaç vesileyle refah vurgusu yapılmıştır. Bu durumun Tanpınar'ın düşüncesinde refah toplumunun önemli bir yer tutması bakımından tesadüf olmadığı gibi, söz konusu vurgunun tekrarlanmasının gerekçelerinden biri olarak hareketli iç pazarın, değiş tokuşun alıcı tarafı için belli bir refah düzeyini varsayması gösterilebilir. İhsan'ın zirai ve sınai üretimi ve "yerli malı" tüketimini teşvik etmesi konumuz bağlamında (en görünür iki hâliyle: Millî İktisat ve Tasarruf Cemiyeti ile Yerli Malı Haftası) manidardır. Bu bakımdan aslında o, iş bölümüne dayanan organik dayanışma içindeki bir toplum ile ihtiyaçların iç pazarda giderilebildiği, otarşik ve içe kapalı bir yapı tasarlamıştır. Bu da Gökalpçı "millî iktisat" anlayışının ilk aşaması olan, gecikmiş-bağımlı Türkiye kapitalizminin birikim bunalımını çözmek üzere üretim ve tüketimin birbirini tam olarak karşıladığı devre ait tasarıma[54] yakındır.

Ayrıca, İhsan'ın, Türkiye'yi (ve millî kültürü) "muasır medeniyetler seviyesi"ne çıkarmanın yolları üzerine yaptığı fikir yürütmesinde öngördüğü toplum kurgusunu da analiz etmek yararlı olabilir. İhsan şöyle der:

> [Yapılacak şeylerden biri] evvela insanı birleştirmek[tir]. Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar. Birisi eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar. İkisinin arasında bir kaynaşma lazım. (…) [Bu] nisbeten kolaydır; hayatın maddi şartlarını az çok değiştirmekle bunu elde edebiliriz.[55]

52 Bu eleştiri, *Aydaki Kadın*'da Adnan Menderes'in köycü popülizmine karşı ve Türkiye'de köylülerin çağın şartlarına henüz uyum sağlayamadığı için kendi iradesine sahip olamadığı tespitiyle edebiyatında da ayrıca kendine yer bulur.

53 "Memleket Realiteleri"nde yurt sathına yayılmasını planladığı elektrifikasyonun başlangıç noktası olarak yine doğrudan Tortum Şelalesi'ni zikretmesi bir fikir tutarlılığının işaretidir. Bkz., Tanpınar, "Memleket Realiteleri", s. 69.

54 Zafer Toprak, *Milli İktisat-Milli Burjuvazi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995, s. 18-19.

55 Tanpınar, *Huzur*, s. 251.

Bu sözlerden birkaç çıkarım yapmak mümkündür. Burada, öncelikli olarak, modern anlamda, bir ulus olma hâlinden bahsedildiği iddia edilebilir; farklı hayat standartları ve farklı sosyal arka planlara rağmen aynı ülküye yüzünü dönmüş, birlik ve kaynaşma içinde bir toplum yapısı idealize edilmiştir. Bu ideal yapıda bahse konu farklılıklar önemsizleşmiştir. Toplumda bir kolektif bilinç doğmuş, duygu ortaklığı teessüs etmiş ve bireysel değil, ortak yaşamanın gerektirdiği toplumsal ihtiyaçlar toplumun ana meselesi hâline gelmiştir. İkinci olarak, bu sözlerden, toplumsal konumunu, yani toplumsal hiyerarşideki yerini benimsemiş, onunla barışık, sınıf kininden ya da daha iyi ihtimalle sınıf bilincinden yoksun bir alt sınıf/alt statü varsayımında bulunulduğu çıkarsanabilir.[56] Bu toplum sınıf mücadelelerini aşmıştır ya da bunu gerektirecek tarihsel şartlar oluşmamıştır. Tarihsel şartlar oluşmuşsa, bağımsız objektif şartlar oluşmamıştır. "Hayatın maddi şartları"nı değiştirmek, bir başka deyişle toplumun her kesiminin hayat standardını yükseltmekle oluşan müreffeh zemin, emekçi sınıfı tasavvur edilen model için *tehlikesiz*leştirmiş ve toplumsal çatışmasızlık hâlinin tesis edilmesi garanti altına alınmıştır.[57] Bu tasavvur, Tanpınar'ın toplumun ayrıcalıklı kesiminden ve kimlik özellikleriyle sistemin ideal tipi olmasının steril pozisyonundan üretilmiştir; ayrıca her yönüyle dört başı mamur bir Kemalist korporatizm hülyasıdır.[58]

56 Fethi Naci "Huzur" başlıklı incelemesinde "küçük burjuva bürokrat görüşü" şeklinde tanımladığı Kemalizm'in sosyal sınıfların varlığının yadsınması görüşünü Tanpınar'ın olduğu gibi romanına aldığını belirttikten hemen sonra yazarın 1942-1946 yılları arasında CHP milletvekilliği yaptığını -üstelik- ünlem işaretiyle biten bir ara cümleyle hatırlatır. Bkz. Fethi Naci, "Huzur," *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 185. Açık ki yazara göre Tanpınar *Huzur*'da toplumsal meselelerin sınıfsal yönünü görmezden gelerek bunları bir hayat standardı/statü çerçevesine hapsettiği için "sosyal özü bakımından yetersiz" olan ideolojik gömleğinden bir an bile sıyrılmamıştır. Bkz., Naci, "Huzur", s. 184-85.

57 Tanpınar, toplumdaki sınıflar doğal olarak kendi sınıfsal çıkarlarını müdafaa edeceği için bunların çatışmasının normal olduğunu ileri sürer. Ancak bir üst değer olarak ulusun çıkarı her şeyden önce geldiği için kalkınma mücadelesiyle eşitlemiş olduğu toplumun selametini gözetmek üzere devleti (yani, pratik olarak, ekonomi uzmanlarından teşekkül eden bir devlet danışma heyetini) işe koşar. Bu, yazarın devletçi pozisyonunu açıklaması bakımından da önemlidir. Bkz., Tanpınar, "İş ve Program-II", s. 79.

58 Ahmet Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı" başlıklı makalesinin Okuyucuya Uyarıcı Ek bölümünde Tanpınar'ın ekonomik düzey ve üretken insana yaptığı vurgunun liberalizm bağlamında olduğunu (üstelik kuşkuya yer olmadığı iddiasıyla), yani Marksist bir anlayışı takip eden, işçi sınıfının beklentilerine yönelik bir odaklanma denemeyeceğini, entelektüel eğilimleri ve ideolojik tercihleriyle burjuvaya yakın durduğunu, emekçiyi görmezden gelmemekle beraber ona bakışını bağlı bulunduğu CHP ideolojisinin içinden geliştirdiğini öne sürer. Bkz., Ahmet Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı", *Defter,* 23 (Bahar 1995), s. 60-61. Oktay'ın bu tespitlerinden yazarın ekonomi, üretim ve bunların içindeki insana ilişkin yaklaşımında liberalizm

Toplumun bireyle ilişkisi, bireyin toplum içindeki konumu ve rolü, topluma ve bireye yüklenen olumlu ya da olumsuz işlevler ve bunların öncelik sırası bir ideolojinin karakterini belirlemekte birincil öneme sahip unsurlardandır.[59] Bu bakımdan İhsan'ın birey ve toplum algısını çözümlemek yazarın ve metnin ideolojisini süzmekte bir başka yardımcı unsur olacaktır. Halkı "asıl kütle" olarak gören İhsan'ın ilgili bağlamdaki spot ifadeleri, "Halk hayatın kendisidir. Hem manzarası, hem tek kaynağıdır",[60] "Ben milliyetçiyim, bir mefhuma çok yakın bir realitenin adamıyım. Fakat bu demek değildir ki, halka yabancıyım, bilakis onun emrindeyim"[61] ve "Hayatı seven herkes halkı sever… Halk hayatın kendisidir,"[62] sözleridir. Her yorum bundan sonra gelir.

O, evvela, şahsiyetini kütle içinde kuvvetli biçimde muhafaza eden bir insan tipi görmek ister.[63] Kendini "içtimai" olarak niteleyen İhsan, kütlenin selametini öncelese de bireyin hususiliğine -aleyhtar olmak şöyle dursun- büyük önem atfeder.[64] Bireyin öncelikle kendini bulması, bireyliğiyle kütle-

etkisi altında olduğu iddiası ile (bize göre, yazar burada liberalizm yerine kapitalizm etkisinden söz etseydi bu iddia geçerli olurdu) -en azından kurmaca metinlerinde- emekçiyi görmezden gelmediği görüşü haricindekilerin yerinde olduğu kanaatindeyiz.

59 Bu noktada yeniden hatırlamak gerekir ki devlet-toplum-birey ilişkilerinin mahiyeti bir ana ölçütse, Kemalist korporatizmin otoriterlik düzeyi zaman zaman yüksek olmakla birlikte, genel karakteri solidaristtir.

60 Tanpınar, *Huzur*, s. 253.

61 Tanpınar, *Huzur*, s. 255.

62 Tanpınar, *Huzur*, s. 253. Taner Timur'a göre "Burada işlenen halkçılık kavramı, Batı tipi bir sınıflaşma sürecini tamamlamış bir ülkede, Kemalist halkçılık kavramına paraleldir. Bkz., Timur, *Osmanlı-Türk Romanı*, s. 317. Timur'un yerinde tespitiyle bu "korporatizm kokan" bir halkçılıktır. Bkz., Timur, *Osmanlı-Türk Romanı*, s. 320.

63 Bizzat Tanpınar'ın Gökalp'ın solidarist korporatizminin bireyin toplum içinde anlam kazandığı, bireysel gelişiminin onun toplumsal gruplara dâhil olmasıyla gerçekleşeceği bununla birlikte onu ötekilerden farklı kılan bireyselliğini terk etmeyeceği fikrini hatırlatan ifadesi şu şekildedir: "Fert ferdî hayatından ayrıldıkça cemiyet onu devam ettirir. Bu ayrılış, şahsiyete ait hususiliklerin inkârı değil, aksine, bu hususiliklerin değer kazanmasıdır." Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "İnsan ve Cemiyet", *Yaşadığım Gibi* içinde, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 22. Gökalp'ın söz konusu bağlamdaki düşünceleri için bkz., Parla, *Türkiye'de Korporatizm*, s. 129.

64 Kuşkusuz bunun bir sınırı vardır. İhsan *Sahnenin Dışındakiler*'de Millî Mücadele sürecinde romanın başkişisi Cemal'e hitaben "İnsan tabiî hâllerde ferde karşı mesuldür. Fakat şimdi oyun bütün millet için oynanıyor," der. Bkz., Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 228. Demek ki birey, onun varlığını ve haklarını tanıyan, ancak kriz zamanlarında öncelikli değer olan topluluğun selameti için değişen düzeylerde feda edilebilecek bir unsur olarak İhsan'ın düşüncesinde yer almaktadır. Bu yönüyle onu -eğer korporatist olarak kabul edeceksek- söz konusu bağlamda otoriter alternatiflerine kıyasla liberal değerlerden pek de uzaklaşmayan Durkheim'ın takipçisi ve daha önemlisi Kemalist korporatizmin baş ideoloğu Ziya Gökalp'la benzer şekilde soli-

den değilse de ötekilerden bağımsız olarak var olabilmesi ve bundan sonra bütünün anlamlı varlığına teveccüh etmesi gerekir. Burada ifade edilebilir ki *Huzur*'da Tanpınar'ın, birey ve topluma ilişkin yaklaşımını ortaya koyarken yararlandığı metaforlar oldukça açıklayıcıdır. İlk olarak, bunlardan "orman-ağaç" metaforunu İhsan'a söyletir. Bu metaforla yukarıdaki soyut ifadeler de elle tutulur hâle gelir. Ağaç, tüm bağımsız varlığıyla asıl kütlenin içinde, bütünün bütüne benzer parçası olarak var olur ve bütün ile parçanın anlamlarının karşılıklı beslendiği bir ilişkinin tarafı olur. Böylelikle metnin ideolojisi içinde bireyin toplum içindeki konumu belirlenir. İkinci olarak yazar, "kile-buğday tanesi" metaforundan yararlanır. Bunu Mümtaz'ın düşüncesiyle oluşturur, anlatıcı vasıtasıyla dillendirir. Ancak burada kısmen eleştireldir. Batılı sanatçıların ileri düzeyde bireyselleşmelerine alan açan Batı liberalizminin karşısına, aşkın bir varlık içinde şahsiyetlerini bütünüyle eriten, tasavvufi geleneğin içinde yer alan klasik Türk musikisi bestekârlarını koyar. Bu bestekârlar da ifrata kaçmış, bir kile buğdayın içinde alelade bir tane gibi hususiyetlerini yok etmeyi seçmişlerdir. Sanatlarını bütünün içinde yok olmak için vesile kılmış, hatta kabirlerinin üzerine isimlerini yazdırmayacak kadar bireyliklerinden vazgeçmiş insanlardır. Mümtaz bunu Şark'ın mümessili bir zihniyet sayar; ona göre Şark "hem şifasız hastalığımız, hem de tükenmez kudretimiz"dir.[65] Şarklının birlik içinde hareket etmeye, bir bütün teşekkül ettirmeye gösterdiği eğilim onun bir kudretiyken,[66] bireyliğini kaybedecek kadar aşırıya gitme temayülü de bir eylemsizlik hâli yaratan, istenen sıçramayı (Yahya Kemal'den ilhamla, ilgili bağlamda ileri-kapitalistleşmeyi) gerçekleştirmenin önündeki engeli teşkil eden hastalığıdır. Tanpınar, bireyin bir kile buğday içindeki buğday tanesi gibi anonimleşmesini, aşkın bir varlık içinde hususiyetini bütünüyle eritmesini istemez. Bu bakımdan metinde farklı sesler üzerinden mistik olana (her ne denirse: tanrı, devlet, vatan, ulus, halk, toplum) karşıtlığını ifade eder. Örneğin İhsan, açıkça bir toplum mistiği olmadığını, mistikler gibi *deniz-de kaybolmak*tan fayda umulamayacağını beyan etmek durumunda kalır.[67] Ya da romanın sonunda İhsan'ı tedavi etmesi için Mümtaz'ın başvurduğu doktor, mistisizmin her türlüsünü kategorik olarak reddeder, hatta onu "en korkunç şey" olarak nitelendirir.[68]

Huzur'da Suat'ın kişisel özellikleri ve dünya görüşü de metnin ideolojisi

darist bir çizgiye konumlandırmak mümkündür. Bu örneklerde bireyin konumuna farklı perspektiflerden bakılsa da ideolojik bir tutarlılık söz konusudur.

65 Tanpınar, *Huzur*, s. 260.

66 İhsan bireyin hürriyetinden kolaylıkla vazgeçmesini Şark'ın fedakârlık terbiyesine bağlar. Bkz., Tanpınar, *Huzur*, s. 283.

67 Tanpınar, *Huzur*, s. 245-254.

68 Tanpınar, *Huzur*, s. 376.

hususunda bir fikir vermektedir. İhsan kadar, bu anlamda, Suat'ın karakterizasyonu da bu çözümleme için anlamlıdır. Suat, sorumluluk duygusu olmayan, -özellikle topluma karşı- vazife bilinci bulunmayan, fedakârlık ve diğerkâmlıktan uzak, menfaatperest ve bireyci bir kişiliktir. Yazarın çeşitli vesilelerle bu münakaşa romanında kişiler arasında çatışmalar yaratması tesadüf değildir. İhsan'ın Mümtaz ve onun Galatasaray'dan arkadaşlarının da bulunduğu yemek sohbetinde Suat'la "yeni insan" meselesi üzerine karşı karşıya gelişi bunun çarpıcı bir örneğini oluşturur. Aslında bunların ikisi de bir yeni insan inşası fikrinde birleşmektedir. Ancak bu inşa sürecinde müdafaa ettikleri pozisyonda mutlak biçimde ayrışırlar. Suat, savaş ve yıkımın her şeyin sıfırlanarak yeniden inşa edilmesi ve geçmişten tüm unsurlarıyla kopuşta bunları işlevsel bir araç olarak görecek kadar radikal bir pozisyonu tutan bir "yıkıcı-otoriter"dir. İhsan ise, bilakis, tutuculuktan uzak biçimde geçmişe saplanılmayan, geleneğin içindeki zararlı ve çağa adapte olamamış unsurların temizlendiği, ancak geçmişten tevarüs eden tecrübelerin ışığında çağın ve kendimize özgü gerçekliğin ve ihtiyaçların gerektirdikleriyle şekillenen, üretime dayanan, kalkınmacı bir toplum öngören bir anlayışın insanıdır. İhtilallerin, fakat daha da açık bir delil olarak *halk diktatörlüğü*nün insanlığa bir fayda getirmeyeceğini savunmasıyla ve içinde bulunduğumuz gerçekliğin yolumuzu çizeceğini iddia ederken bunun karşısına -ilgili bağlamda sosyalizm olduğu kuvvetli bir şüphe (ya da inanç) yaratan- "müphem ütopyalar"ı koymasıyla anti-sosyalisttir. Tüm bunlar bizi, toplamda, İhsan'ın evrimci-muhafazakâr[69] bir model çizdiği düşüncesine itmektedir. Üretim ilişkilerinin ana düzenleyicisi olduğu Genel İdeoloji'nin dayanışmacı, kalkınmacı kapitalist ve anti-sosyalist karakterinin metne sızdığı açıkça görülmekle beraber, burada geçmişten radikal kopuş bağlamında bir pratik politika eleştirisi de dikkatlerden kaçmamaktadır. Zira kopuş izleği, tek-parti iktidarının düşünsel kaynaklarının değilse de -Osmanlı özelinde- pratik politikasının temel dayanaklarındandır. Bu noktada Genel İdeoloji, Estetik İdeoloji ve yazar arasındaki ilişkinin tutarsız, tekdüze olmayan ve bağlama göre değişebilen doğasının bir örneğiyle karşılaşırız. Tanpınar'ın yaşadığı ve yazdığı tarihsel bağlam içinde Genel İdeoloji ile Estetik İdeoloji arasında yakın ve tutarlı bir ilişki vardır. Hatta Estetik İdeoloji'nin Genel İdeoloji'nin bir uzantısı olduğu dahi iddia edilebilir. Öte yandan, yazar ile Genel İdeoloji arasında kesişen geniş bir ortak alan bulunmasına rağmen onun estetik anlayışı Estetik İdeoloji'yle çatışmaktadır. Tanpınar'ın maziye

69 Tanpınar'ın bağlama uygun sözlerini hatırlayalım: "Ah Namık Kemal, ne olurdu bize her şeyden evvel bir 'seviye meselesi' olan hürriyet kelimesi yerine, o kadar âşıkı olduğun medeniyetin 'birikme' olduğunu ve gerçek ilerlemenin 'mevcudu muhafaza etmek' gibi bir esas şartı bulunduğunu öğretseydin." Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Tiyatrolar ve Kahveler", *Yaşadığım Gibi* içinde, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 276-277.

atılan kesiğe metni aracılığıyla bina ettiği eleştirel yaklaşım, bağlı bulunduğu kapitalist Edebî Üretim Tarzı'nın "bağımsız yazar"lık vasfı ve görece özgürlük alanı kazandırmasının ve yazarın Genel İdeoloji'yle yakın temasına rağmen bir angaje edebiyat üreticisi olmadığının müstesna bir ifadesidir.

Tanpınar, romanda Mümtaz'ın evinde toplanıldığı gecede İhsan ile Suat'ı yeniden karşı karşıya getirir. Bu tartışmada bir de hürriyet meselesi açılır. (Bu noktada yeniden birey-toplum meselesine dönebiliriz.) İhsan, savaş neticesinde insanlığın hürriyet fikrini ebediyen yitirmesinden korkmaktadır. O, Suat'ın aşırı bireyci ve varoluşçu argümanlarına karşı tek varlık içinde parça olmanın insana hürriyet verdiği iddiasındadır. O hürriyet ki İhsan onu tüm diğerkâmlığıyla "Başkaları için istediğimiz nimet" şeklinde tanımlamakta, insanlık durumu için duyduğu ıstırapla, insanın yapıcı duygusu varsaydığı sorumluluğu daha içten hissettiğini belirtmektedir.[70]

Suat evden ayrıldıktan sonra da konuşmalar devam eder. Mümtaz'ın Suat'ın hakikaten azap çekmekte olduğunu öne sürmesi üzerine İhsan'ın söyledikleri oldukça anlamlıdır: "Çekebilir… Ama bana ne? *Benim ferdin peşinde koşacak vaktim yok. Ben cemaat ile meşgulüm. Sürüden ayrılanın arkasından anası ağlasın.*" (Vurgu bana ait) Bu iki meselede de Hegel'in toplum (ya da sivil toplum) kurgusu ile bireyler arası ilişkiler düzenini çağrıştıran birtakım unsurlar bulunmaktadır. Birinci olarak, Hegel'e göre, bireyin serbest piyasa koşulları içinde ihtiyaçlarının tatmini sonucunda ortaya çıkacak olan refah ve mutluluğu, diğer bireylerinkiyle iç içedir ve hem bireyler hem de bu ihtiyaç-refah ilişkisi bir karşılıklı bağımlılık sistemi içindedir.[71] Bunu mevcut bağlama göre genişletecek olursak, insan ancak başkalarının hürlüğünde hür olabilir. Bu, ancak ötekiyle bir arada ve ötekinin iyiliğiyle var olabilmek anlamını taşır. İkinci olarak, Hegel'in toplum kurgusunun temel örgütlenmelerinden olan korporasyonların dışında kalarak kendini soyutlayan birey, bencilleşir, topluma karşı vazifelerini yerine getirmez, -İhsan'ın sözleriyle doğrudan bağlantı kurmak gerekirse- sürüden ayrılarak refah ve mutluluğunun istikrarını tehlikeye sokar ve doğrulanmış toplumsal/sınıfsal yapıların dışında kalır.[72] Kuşkusuz, İhsan'ın sesiyle konuşan Tanpınar'ın

70 Tanpınar, *Huzur*, s. 289-291.

71 G.W.F. Hegel, *Elements of the Philosophy of Right*, ed., Allen W. Wood, çev., H. B. Nisbet, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 220-221.

72 Hegel, *Philosophy of Right*, s. 271-272. Burada yeniden Tanpınar'ın dış dünya gerçekliğine gönderme yapan metinlerine başvurabiliriz. Yazar, "İnsan ve Cemiyet"te, Hegel'in bu savlarıyla oldukça yakın anlamların çıkarılabileceği şu cümleleri kurar: "Fert hâlinde, yani cemiyet şuurundan ayrıldıkça insanoğlu sadece bir zaaflar bütünüdür. Cemiyet hayatına girdikçe, onu benimsedikçe bu zaaflardan kurtulur." Bkz., Tanpınar, "İnsan ve Cemiyet", s. 23. Yeri gelmişken, burada bir hususu yeniden vurgulamayı faydalı buluyoruz: Tanpınar'ın bireye verdiği önemin altını çizerken onun için asli

bu bağlamda Hegel'den etkilendiğini somut olarak ortaya koymamıza imkân bulunmuyor. Hatta böyle bir etkilenmenin var olmadığı veya zayıf bir çağrışım üzerinden dile getirildiği iddiasında da bulunulabilir. Tüm bu iddiaların geçerliliği ya da yanlışlığından bağımsız olarak denilebilir ki İhsan'ın söylemlerinin, bir proto-korporatist olan Hegel'in bireyin toplum yapısı içindeki konumuna ilişkin asal tezleriyle örtüşüyor olması en azından onun korporatizm yönündeki temayülünü ve karakterizasyonunda Genel İdeoloji'nin hâkim etkisini ortaya koymaktadır.

Yukarıda çeşitli vesilelerle İhsan'ın Tanpınar'ın *ideoloji*sinin onun metnindeki başlıca sesi olduğunu belirtmiştik. Yazar zaman zaman bu sesi -otobiyografik çağrışımları yüksek olan-[73] Mümtaz'a doğru genişletmiş gibi görünür.[74] Mümtaz'ın "metnin münakaşası"na özellikle iki kritik katkısı olur. İlk

olanın toplum olduğunu tekrar hatırlamak önemli olabilir. Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi" başlıklı yazısında Tanpınar düşüncesindeki birey ve toplum analizini yaparken yazarın bu cümlelerini alıntıladıktan hemen sonra "bu noktada, Tanpınar['ın], Yahya Kemal'in çizgisini izleyerek cemiyetçiliği ferde açıkça tercih" ettiğini belirtir. Bkz., Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi", *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde, haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 616. Zaten bizzat yazarın "Ebedîlik boyunca yaşayacak olan fertler, hattâ nesiller değil, cemiyettir. Kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet durur," sözleri bu konuda aksi istikamette bir yoruma kapıları kapatacak kadar katidir. Bkz., Tanpınar, "İnsan ve Cemiyet", s. 23. Tanpınar için ferdiyet önemlidir, ancak cemiyet daha önemlidir: "İnsanoğlu kendi ferdiyetini bile ancak içinde yaşadığı cemiyetle idrak eder." Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Hayat Karşısında Münevver", *Yaşadığım Gibi* içinde, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 47.

73 Fethi Naci, "Huzur", s. 179.

74 Taner Timur'a göre roman otobiyografik nitelikte olduğu için Tanpınar "Mümtaz'ın ağzından kişisel görüşlerini (…) anlatma olanağı bulmuştur. (…) Aslında *Huzur*'da ortaya konulan dünya görüşü yer yer Mümtaz'ın yer yer de İhsan'ın görüşleriyle ifade edilir." Bkz., Timur, *Osmanlı-Türk Romanı*, s. 313-315. Ancak bize göre, Mümtaz'ın fikirleri özgün değildir. O, bu zamanlarda, onun düşünce dünyasını şekillendiren İhsan'ın fikirlerini tekrar etmekte, hatta onu kopyalamaktadır. Bkz., Tanpınar, *Huzur*, s. 173. Bununla birlikte Mümtaz başından itibaren ideolojik olgunluğa sahip olmuş bir roman kişisi değildir. Onun kişisel gelişim öyküsü safha safhadır. Sevim Kantarcıoğlu'na göre radikal bireycilikten, "İhsan'ın temsil ettiği norm"a, yani "sadece sosyal gerçekleri öğrenmeye ve sosyal sorumluluklarını yüklenmeye hazırlanmış" bir aydın olmaya yücelmesi, çeşitli aşamalardan geçerek ve en nihayetinde Nuran'la ayrıldıktan sonra gerçekleşmiştir. Mümtaz, kişisel olgunlaşma sürecinde vardığı en yüce noktada "'huzur'u 'feragat' kavramıyla eşanlamda düşün[mektedir.]" Bkz., Sevim Kantarcıoğlu, "Huzur'da Aydın Tipi", *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde, haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 332-340. Böylelikle korporatist ahlakın pek temel bir öğretisini içselleştirmiş olmaktadır. Mümtaz'ın Nuran'la birlikte olduğu zamanları da kapsayan, radikal bireycilikten kopuş sürecinin sonraki safhalarında Mümtaz konuşur gibi görünürken aslında onun kişisel

olarak; Mümtaz'ın Nuran'la yaptıkları İstanbul gezisinde Nuran'ın halkın sefaleti karşısındaki acemi şehadetinin yarattığı sarsıntı ve kafa karışıklığı ile bulmaya çalıştığı çözümlere ("iyi bir dispanser, birkaç hastane, biraz teşkilat")[75] verdiği karşılık önemli ve dikkat çekicidir. Mümtaz, "Senin iyi dispanserler, hastaneler dediğin kolay iş değil. Hepsi arkalarından tam bir istihsal, refaha yakın bir hayat, çalışma hızının, yalnız onun getirebileceği bir ahlak ister. Benim şartların değişmesi dediğim de budur,"[76] der. Burada onun üretim ekonomisi ile refah toplumuna dayanan bir çerçeve çizmesi konumuz bağlamında önemlidir. Fakat bundan daha önemli ve dikkat çekici olan ise toplumsal ahlakı çalışma ahlakıyla eşitlemesidir. Hatta bunun da ötesine geçerek çalışma ahlakına toplumsal ahlakı inşa edici bir rol atfetmektedir. Bu, ideolojik ve kurumsal düzeyde bütün bir Batı korporatizmi tarihinde, Türkiye'de de lonca ahlakından başlamak üzere Durkheim, Maurras, Bourgeois gibi teorisyenlerin düşüncelerinden etkilenmiş olan -başta Ziya Gökalp olmak üzere- yerli korporatistlerin ahlak kurgularına kadar kendine yer bulmuş bir zihniyetin, kısacası teorinin temel tezlerinden birinin spot ifadelerindendir.[77] İkinci olarak Mümtaz, Nuran'la taşınacakları evin döşemeleri için mağazaları gezerken İstanbul'a birçok ithal eşya girdiğini müşahede eder. Bu yabancı mallarının yarattığı karmaşa dikkatini çeker ve onda bir rahatsızlık yaratır. Buradan hareketle, kaliteli yerli ürünler ile müreffeh tüketicilerden teşekkül eden hareketli bir iç pazar varsayan, -kapitalistleşmenin bir aşaması olarak- İttihat ve Terakki Cemiyetinin Merkez-i Umumisinin Selanik'ten İstanbul'a taşınması ile buradaki Müslüman-Türk esnafla kurduğu yakın ilişkiyle başlayarak, Cemiyet'in otoriter iktidarıyla temel paradigma olan, Cumhuriyet devrinde kesintili olsa da sıklıkla teveccüh gösterilen -millî burjuvaziye dayanan- "millî iktisat"ın hayata geçmesine engel olan açık piyasa ekonomisi ve gümrük politikalarına

gelişim öyküsünün asıl yapıcısı İhsan konuşmakta ve yazarın ve metnin ideolojisi, sesini yeniden aynı kanaldan duyurmaktadır. Dolayısıyla burada "gibi görünür" ibaresini bilinçli bir tercihle kullandığımızı belirtmeyi faydalı buluyoruz.

75 Tanpınar, *Huzur*, s. 190.

76 Tanpınar, *Huzur*, s. 191.

77 Tanpınar'ın aynı zihniyetin taşıyıcılığını hem başka edebiyat metinlerinde hem edebiyatı dışında da icra ettiğini biliyoruz. *Aydaki Kadın*'da Sabih Bey'in "Umumi ahlâk düzelmeden hiçbir şeyi yoluna koyamazsınız," sözlerine Selim, "Ahlâk, refahın ve bilhassa gücünün boşa gitmediğini anlayan çalışmanın çocuğudur," karşılığını vermeyi tasarlamıştır. Bkz., Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 117. Selim bir ironinin ve romandaki ideolojik huzursuzluğun içinden konuşuyor olsa dahi bu sözler bir düşünsel tutarlılığa işaret etmektedir. Yazarın "Çalışma ateşi, istihsal mücadelesi[;] topluluk hayatının biricik revnakı, manivelası, *manevi kıymetleri geliştiren, derinleştiren* tılsımlı aynasıdır," (Vurgu bana ait) cümlesi de edebiyatı dışından bir örnek olarak burada zikredilebilir. Bkz., Tanpınar, "İş ve Program-I", s. 73.

üstü kapalı bir eleştiri getirir.[78] Piyasadaki *ecnebi* malları nedeniyle (Tanpınar'ın metinlerinde "ecnebi" sözcüğünü yaygın olarak pejoratif anlamıyla kullandığı da hesaba katılırsa) olumsuz yönde dönüşen toplumsal beğeniyi, Batılılaşma, modernleşme veya kısaca kapitalistleşme serüvenimizdeki eklektizm ile benzeştirir ve yerer.

Son olarak, konumuz bağlamında, Tanpınar'ın romanında tekrar eden örüntüler[79] içinde biri oldukça dikkat çekicidir. Bir sanayileşmeci kalkınmacı olarak Tanpınar, korporatist teorinin anormal kazanç olarak kategorize ettiği, üretime dayanmayan, katma değer sağlamayan, verimsiz ve emek-dışı faaliyetleri farklı romanlarında farklı kişiler üzerinden defalarca mahkûm eder. Bunlar içinde arsa alım satımı ve müteahhitlik gibi -Genel İdeoloji için pek muteber olmasa da- yasal görünen ancak arsa ve bina spekülatörlüğü gibi uygulamadaki arızalarıyla meşruiyetini yitiren etkinliklerin yanı sıra vurgunculuk (özellikle harp vurgunculuğu), stokçuluk ve karaborsacılık gibi yasadışı faaliyetler bulunmaktadır. Bunlara sermaye birikiminde nüfuz istismarını eklemek de mümkündür. *Huzur*'da İhsan'ın annesinin kiracısı İkinci Dünya Savaşı patlak vermek üzere olduğundan dolayı karaborsada satmak için kalay ve kösele stoklar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, halasının kocası Naşit Bey'i harp esnasında sabun ve şeker stoklayarak zenginleşmekle itham eder. *Sahnenin Dışındakiler*'de, Millî Mücadele gibi özel bir dönemi konu edindiği için olsa gerek, bunların örnekleri çoktur: İttihat ve Terakki iktidarında hızla zenginleşen Selâhattin Bey; Cemal Bey'in aile dostu, geçmişteki yoksulluğu ve ödeyemediği borçlarıyla bilinen ancak Millî Mücadele sırasında İstanbul hükûmetine yaklaşarak ve seferberlik sırasında şeker stoklayarak servet sahibi olan Mürai İbrahim Bey; savaş devam ederken, iaşe müfettişliği sırasında el altından iş yapan ve Mütareke sonrasındaki girişimleriyle de zenginleşen, hatta kokain ticaretine de bulaşan Muhtar; devlet parasıyla özel girişimi birleştirmek ve yol müteahhitliğine soyunmak gibi hem verimsiz hem yolsuz faaliyetlerde bulunan Muhtar'ın fabrikasının idarecisi ve İstanbul'un işgal altında olduğu

78 Aslında Tanpınar bu eleştiriyi 1832 tarihinden (Osmanlı liberalizminden) başlatır. Açık gümrükler ve geniş ticari faaliyet yerli teşebbüsü besleyememiştir; yerli sanayi durduğu için bu hareketlilikten ne Osmanlı ne İstanbul istifade edebilmiştir. Âli Paşa'nın yerli sanatları himaye ve tanzim teşebbüsünü geç kalmış bir tedbir olarak tanımlaması ise onun liberal kapitalizme karşı lonca ahlakını ve millî sanayiyi müdafaa eden zihniyetiyle uyumludur. Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Türk İstanbul", *Yaşadığım Gibi* içinde, haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000, s. 186.

79 Bunlar arasında servet merakı, ihtiras, menfaatperestlik, bireycilik, bencillik, açgözlülük, nefsine düşkünlük, tembellik gibi korporatist ahlak açısından olumsuz olanların yanı sıra fedakârlık, diğerkâmlık (Tanpınar'ın deyişiyle "başkacılık"). Bkz., Tanpınar, "İş ve Program-I", s. 73. vazife ve sorumluluk duygusu gibi olumlu karakter özellikleri de sayılabilir.

sırada yabancı kuvvetler ve büyük işadamlarıyla yakınlık kurarak servet sahibi olan, kıymet fikri olmayan ve değerlere kayıtsız birçok isimsiz kişi bunlar arasında sayılabilir. Bunlara, bir ihtimal, İhsan'ın "bu harp içinde kazandığı parayı kaybetmeyen nâdir insanlardandır," şeklinde tarif ettiği, asıl işi değirmencilik olmasına rağmen şeker işinden çok para kazanan Uncu Hasan Bey de eklenebilir.[80] Tanpınar'ın ferdî meseleleri ele aldığını söylediği[81] ancak toplumsal yönünü hiç de ihmal etmediği anlaşılan -yarım kalmış ve sağlığında yayımlanamamış romanı- *Aydaki Kadın*'da benzer faaliyetlerde bulunan roman kişisi sayısı da az değildir. Bir şirkette çalışarak borç içinde zorlukla yaşarken, şirketten ayrılıp taahhüt işlerine giren, çeşitli usulsüzlüklerle sermayesini büyüten ve nihayetinde birkaç milyonluk bir servete sahip olan Nurettin Bey; siyasetten milyonlarca lira devşiren, konumunu özellikle birçok suça karışmış olan oğlunu kurtarmak için kullanan ve birtakım mali yolsuzluklara da karışmış olan mebus Atıf Bey; hukuk bilgisi ve siyasi nüfuzundan hukuku suistimal etmek ve servet devşirmek için faydalanan, meslek ahlakından yoksun, menfaatperest bir kişi olarak resmedilen Mehmet Narlı, bu özellikleriyle Tanpınar'ın romanında bir eleştiri unsuru olarak yer alırlar. Bu bağlamda, *Aydaki Kadın* romanının başkişisi Selim'in bir iç konuşma sırasında Türkiye'yi "bir yığın zengini olan fakir memleket"[82] şeklinde tarif etmesi tesadüf olmasa gerektir. Tam bu noktada iki meselenin altını çizmek açıklayıcı olabilir. Birincisi, İsmet İnönü'nün şahsında temsil olunan, tek-parti içindeki asker ve sivil bürokratlardan mürekkep klik ve yine onunla yakın temas hâlindeki küçük burjuva radikalizminin, anormal

80 Uncu Hasan Bey ile kamuoyunda "Yavuz-Havuz olayı" olarak bilinen olayda, Yavuz zırhlısının onarımı işi için devlete teklifte bulunan Fransız şirketinden rüşvet almaya teşebbüs ettiği ortaya çıkan eski Bahriye Nazırı Topçu İhsan (Eryavuz) Bey arasında bir çağrışım sezmekteyiz. Hasan Bey ihtikâr suçlamasıyla Divan-ı Harp'te yargılanmış ve -akrabası Nâsır Paşa'nın nüfuzu sayesinde- beraat etmişken, İhsan Bey ise Tanpınar'ın hayranlık beslediği İsmet Paşa'nın emriyle Divan-ı Âli'de yargılanmış ve "memuriyet görevini kötüye kullanmak ve fesat karıştırmak yollarıyla rüşvet yeme[y]e teşebbüs" suçundan iki yıl hapis cezası almıştır. Ayrıca, Uncu Hasan ile Topçu İhsan söz öbekleri arasındaki fonetik ve morfolojik benzerlik de bu kuşkumuzu kuvvetlendirmektedir.
Tanpınar, 1961 tarihinde kaleme aldığı, ancak vefatından sonra, 25 Eylül 1962 tarihli *Ulus* gazetesinde yayımlanan yazısında Yavuz-Havuz olayına değinmiştir. Burada hakseverliği ve dürüst devlet adamlığının bir nişanesi olarak İnönü'nün Yavuz-Havuz olayındaki tutumundan övgüyle söz eder. Ona göre bu tutum, "Türk politikasında yeni bir ahlâkın devrini aç[mıştır.]" Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar, "Tarih ve İnönü", *T24*, 12 Mayıs 2016, https://t24.com.tr/k24/yazi/kitapsiz,695. Yavuz-Havuz olayına ilişkin yukarıdaki bilgiler ve detayları için bkz., Mahmut Goloğlu, *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi-I 1924-1930: Devrimler ve Tepkileri,* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 178-183.

81 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor", Röportajı yapan Ayşe Nur (Azra Erhat), *Yeni İstanbul*, 19 Haziran 1954.

82 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 40.

kazanç faaliyetlerine ilişkin (en sert ve somut ifadesini ölçüsüz bir cezalandırma yöntemi olarak araçsallaştırılmış olan Varlık Vergisinde bulan)[83] -en azından söylem düzeyindeki- kategorik karşıtlığıdır. İkincisi de, aynı kliğin Celal Bayar'ın başını çektiği İş Bankası çevresini siyasi nüfuz istismarıyla zenginleşmenin ve siyaset ile burjuvazinin çarpık ilişkisinin mümessili olarak "aferizm"le itham etmesidir. Kuşkusuz bu tecrübeler olmasa dahi Tanpınar'ın metninin Genel İdeoloji'nin soyut idealine buradan da bağlandığı iddia edilebilirdi.

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar, çok yönlü kişiliği ve yoruma açık sanatçı karakteriyle zaman zaman öznelerin tam aksi neticelere de ulaşılabildiği birçok akademik çalışmanın ve tartışmanın nesnesi olmuştur. Bunlardan Selahattin Hilav ile Hilmi Yavuz polemiği, Tanpınar'ın -düşüncesinin merkezine yaklaştırması anlamıyla kullanacak olursak- ekonomist dünya görüşünü irdeleyen tartışmalar içinde en kayda değer bir ilk örnek olarak yazara ilişkin çözümlemeler tarihindeki yerini alır. Bu tartışmada Hilmi Yavuz'un, yazarı, *Huzur* romanındaki çeşitli unsurlar vasıtasıyla tahlil ederek özellikle Fransız korporatist teorisyen Charles Maurras üzerinden korporatizmle ilişkilendirmesi, onun tartışmalı dünya görüşüne dair yapılan yorumların en isabetli noktaya yaklaşmasına yardımcılığı bakımından çığır açıcı bir buluş olmuştur. Bu buluş, hem aynı roman üzerinden geliştirilmeye ve detaylandırılmaya müsait bir fikir ortaya koymasıyla hem yazarın ideolojisinin daha da özelleştirilmiş bir ideolojik yapıyla, yani Kemalist korporatizmle irtibat kurmaya alan açmasıyla da önemlidir.

Tanpınar'ı belirli bir tarihsel bağlam çerçevesinin sınırları içine oturtmak; onun, söz konusu bağlamın Genel İdeolojisi olan Kemalist korporatizmle karşılıklı ilişkisi ve bu ideolojik alan içindeki pozisyonunu analiz etmekte ve buradan hareketle onun dünya görüşü üzerine bir tahmin yürütmekte işlevseldir ve hatta bir gereklilik arz etmektedir. Tanpınar'ın yaşadığı ve edebî metin ürettiği tarihsel bağlamın Genel Üretim Tarzı ya kapitalistleşme hedefiyle belirlenmiş ya da doğrudan gecikmiş-bağımlı kapitalizmin bir örneği olmuştur. Aynı bağlamın Genel Üretim Tarzı'ndan bağımsız olmayan Edebî Üretim Tarzı da ağırlıklı olarak kapitalist yayıncılık ve devlet himayesi şeklinde tezahür etmiştir. Yazar da Edebî Üretim Tarzı'na kapitalist yayıncılık üzerinden, "bağımsız yazar" olarak bağlanır. Bununla bir-

83 Özellikle gayrimüslim yurttaşlar üzerinde bir baskı ve ceza unsuru olarak kullanılan ve sermayenin Müslüman-Türk yurttaşlar lehine el değiştirmesinde vasıta kılınan bu verginin uygulanması sırasındaki çarpıklıklar ile yaşanan trajediye ilişkin detaylı bilgi için bkz., Faik Ökte, *Varlık Vergisi Faciası*, İstanbul: Nebioğlu Yayınevi. Bilindiği üzere, söz konusu kitap dönemin İstanbul defterdarı tarafından kaleme alınmıştır.

likte bu ideolojik çerçeve içinde devlet, kapitalist yayıncılığın alanına belli ölçülerde girip çıkarak asıl belirleyici olma karakterini yine de muhafaza etmiştir. Yazarı oturttuğumuz tarihsel bağlamın kurucu unsurlarından bir diğeri Estetik İdeoloji'dir. Teorik düzeyde Genel İdeoloji ile Estetik İdeoloji arasında tutarsız ve gerilimli bir ilişki gelişebilirse de incelemeye konu dönem ve toplumda çatışmak şöyle dursun, neredeyse birebir örtüşme söz konusu olmuştur. Tanpınar ise dünya görüşünün Genel İdeoloji'yle uyumuna karşın estetik anlayışının, angajmanı önceleyen Estetik İdeoloji'nin dışında yer almasıyla müstesna bir örnek teşkil etmektedir. Yazar, Estetik İdeoloji'nin beklentilerini yerine getirmemesiyle sistemin bir ölçüde periferisinde kalmışsa da metninin ideolojisi Genel İdeoloji'ye neredeyse merkezden bağlanmıştır.

Tanpınar tezlerini *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın* gibi edebiyat ürünleri ve dış dünya gerçekliğine yönelik metinleriyle destekler ve aslında bu ideolojiyle kurduğu yakın temasın çemberini kapatmış olur. Ancak onun Genel İdeoloji'yle bağlantısının tahlil edilebileceği en doğru metin, ideolojik sızmaların oldukça yoğun olduğu *Huzur* romanıdır. En başta roman kişilerinden İhsan'ın karakterizasyonu ve muhtelif çatışma ögeleri, Tanpınar'ın dünya görüşünün Kemalist korporatizmle örtüşen yönlerinin takip edilebileceği izleri sunmaktadır. İhsan'ın, Kemalist korporatizmin kurucu ve sembol kimliği olan bir Millî Mücadeleci olması buna en belirgin işarettir. Ancak akılda tutulmalıdır ki bu işareti bu kadar belirgin kılan onun salt Millî Mücadeleci olması değildir. Metin boyunca müdafaa ettiği politik pozisyon ve Türkiye'nin kurtuluşuna yönelik çözüm önerileri bu kimliği ayrıca anlamlı kılmaktadır. Onun idealinde sınıfsız ve Maurras'tan (bir ihtimal Ziya Gökalp, Paul *Valéry ya da* Hippolyte Taine'den) ilhamla, lonca ahlakına dayanan, korporasyonların temel yapıyı teşekkül ettirdiği, çalışma ahlakının toplumsal ahlakı belirlediği, disiplinli, birlik, beraberlik ve organik dayanışma içinde, vazife ve sorumluluk duygusunun yapıcı unsur olduğu bir toplum vardır.

İhsan ayrıca, iktisadi mücadeleyi hakiki millî mücadele olarak görüp söz konusu mücadeleyi üretim ekonomisine dayanan, sanayileşmeci, kalkınmacı kapitalist, plancı ve dışa kapalı, yerli üretimin teşvik edildiği, refah düzeyi yüksek tüketicilerin varsayıldığı, hareketli bir iç pazarı işe koşan bir mantıkla tasarlar. O, bu kalkınmacılığı hem yurdun dört bir yanını sanayileştirme, modernleştirme ve nihayetinde kapitalistleştirme hedefine yöneltmesi, asıl kütle ve bir üst-değer addettiği halkın tüm kesimlerini topyekûn bir kalkınmaya dâhil etmesi ve bu kalkınmacılığı toplumsal, siyasal, eğitimsel ve kültürel kalkınmaya doğru genişleterek çok boyutlu bir proje hâline getirmesiyle Genel İdeoloji'nin metne sızan bütünleyici parçalarını aşikâr

kılar. İnsanı ve toplumu yaratan saiklerin önüne çalışmayı, işi ve sorumluluk duygusunu koymasının yanı sıra, yine Kemalist korporatizmin emek ve üretime dayanmayan kazancı gayrimeşru (ya da en iyi ihtimalle tercih edilmeyen) addetmesiyle uyumlu biçimde metinlerinde kendini vurgunculuk, müteahhitlik ya da stokçuluk olarak gösteren anormal kazancı ve menfaatperestliğin bir tezahürü olarak nüfuz istismarını sert şekilde eleştirir.

İhsan'ın ve dolayısıyla Tanpınar'ın birey-toplum ilişkisine dair ortaya koyduğu görüş, bu ilişkinin ideolojilerin mahiyetinin belirlenmesindeki temel rolü sebebiyle dikkate değerdir. O, toplumun selametinin her şartta öncelendiği birey-toplum dengesini, bireyin hususiyetlerini inkâr etmeden ve bireyin yekpare kütle içinde kimliksizleşerek erimesine meydan vermeden kurar. Bu yönüyle korporatizmin daha solidarist çizgisine yakınlaştığı söylenebilir.

Tanpınar'ın, bir burjuva ideolojisi olan Genel İdeoloji'nin yok saymasa da ikinci planda kabul ettiği emekçi sınıfa yönelik yaklaşımı da konumuz bağlamında önemli bir unsur teşkil etmiştir. Onun edebiyat metinlerinde emekçi sınıf yoktur ve bu yokluk metnin ideolojisi bağlamında oldukça manidardır. Emekçi sınıfın varlığı ancak hissedilir. Yine İhsan aracılığıyla görünürlüğüne ulaşabildiğimiz, sınıfsız ancak statüye dayanan belirli bir toplumsal hiyerarşi içinde sessizleşmiş, uysallaşmış, statüsüyle barışık, egemen sınıflar ve ulusun selameti açısından tehlikesiz kılınmış bir emekçi sınıftan söz edilebilir. İhsan ayrıca, devrimci ve radikalleşmiş toplumsal hareketlerden çekinen, daha ziyade evrimci ve muhafazakâr bir eksenin insanı olarak, doğrudan halk diktatörlüğüne ve ihtilalciliğe muhalefetini beyan ederek anti-sosyalist yönünü de ortaya koymuş olur.

Kısacası Tanpınar; korporatist-kapitalist üretim ilişkileri içinde yaşamış ve yazmış, bağımsız bir yazar olmanın sağladığı özgürlük ve esneklik toleransıyla Estetik İdeoloji'yle çatışabilen ve pratik politikayı eleştirebilen, bununla birlikte edebiyatına sızan ideolojiden ve dış dünya gerçekliğine yönelik metinlerindeki söylemlerden çıkarsanabileceği üzere, Kemalist korporatizm olarak kavramsallaştırabileceğimiz -edebiyatla ve pratik politikayla iki kere çarpıtılan- bir öz-Genel İdeoloji'nin merkez alanına oldukça yakın bir noktaya konumlanmıştır.

KAYNAKÇA

Adams, John Clarke. "Some Antecedents of the Theory of the Corporative System". *Journal of the History of Ideas* 3. Nisan 1942: 182-189.

Atak, Enis Mutlu. "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Korporatizmin İz Düşümleri". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2021.

Belge, Murat. "Türkiye'de siyasi örgütlenme geleneği". *Sosyalizm, Türkiye ve Gelecek* içinde. İstanbul: Birikim Yayınları, 1989: 115-126.

Birkan, Tuncay. "Tanpınar örneğinde Türk sağının 'Gerçek' travması". *T24*, 12 Mayıs 2016. https://t24.com.tr/k24/yazi/kitapsiz,695

Boratav, Korkut. *Türkiye'de Devletçilik*. Ankara: İmge Kitabevi, 2006.

Durkheim, Émile. *The Division of Labor in Society*. Çev., George Simpson. Illinois: The Free Press, 1960.

Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. Londra: Verso Books, 1978.

Eskin, M. Şerif. "Cumhuriyet Türkiyesi'nde (1923-1950) Ulusal Kimlik ve Hafıza İnşası Bağlamında Edebiyat Faaliyetleri". Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2017.

Gologlu, Mahmut. *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi-I 1924-1930: Devrimler ve Tepkileri*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa. Haz., İnci Enginün ve Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.

Hawkins, Mike. "Corporatism and Third Way Discourses in Inter-war France". *Journal of Political Ideologies* 7. 2002: 301-314.

Hegel, G.W.F. *Philosophy of Right*. Çev., H. B. Nisbet. Ed., Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Kahraman, Hasan Bülent. "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi". *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde. Haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008: 600-633.

Kansu, Aykut. "Türkiye'de Korporatist Düşünce ve Korporatizm Uygulamaları". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 2* içinde. Ed., Ahmet İnsel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005: 253-267.

Kantarcıoğlu, Sevim. "Huzur'da Aydın Tipi". *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde. Haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008: 325-340.

Keyder, Çağlar. *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Çev., Geoffrey Wall. Londra ve New York: Routledge, 2006.

Meneses, Filipe Ribeiro de. *Salazar: A Political Biography*. New York: Enigma Books, 2009.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Naci, Fethi. "Huzur". *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde. Haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008: 177-186.

Neumann, Christoph K. "Saatleri Ayarlama Enstitüsü". *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde. Çev., Şebnem Yüce. Haz., Sema Uğurcan. İstanbul: Kitabevi, 2003: 135-138.

Oktay, Ahmet. "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı". *Defter.* Sayı 23, Bahar 1995: 49-61.

Pamuk, Orhan. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Romantizmi". *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* içinde. Haz., Abdullah Uçman ve Handan İnci. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008: 434-448.

Parla, Taha. *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları Cilt 2: Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

_____, *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları Cilt 3: Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.

Rudavsky-Brody, Nathaniel. "Paul Valéry and the Mechanisms of Modern Tyranny". *The Hedgehog Review 23,* Bahar 2021.

https://hedgehogreview.com/issues/who-do-we-think-we-are/articles/paul-valry-and-the-mechanisms-of-modern-tyranny

Santos, José Reis. "Self-fashioning of a conservative revolutionary: Salazar's integral corporatism and the international networks of the 1930s". *Authoritarianism and Corporatism in Europe and Latin America: Crossing Borders* içinde. Ed., António Costa Pinto ve Federico Finchelstein. Londra ve New York: Routledge, 2019: 42-64.

Sazyek, Hakan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor". Röportajı Yapan Ayşe Nur (Azra Erhat). *Yeni İstanbul.* 19 Haziran 1954.

_____, "Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki". *Yaşadığım Gibi* içinde. Haz., Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 291-295.

_____, "Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz". *Yaşadığım Gibi* içinde Haz., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 402-411.

_____, "İnsan ve Cemiyet". *Yaşadığım Gibi* içinde. Haz., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 21-23.

_____, "İş ve Program-I". *Mücevherlerin Sırrı* içinde. Haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004: 71-75.

_____, "İş ve Program-II". *Mücevherlerin Sırrı* içinde. Haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004: 76-80.

_____, "Maraşlıların Bayramı". *Yaşadığım Gibi* içinde. Haz., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 226-232.

_____, "Memleket Realiteleri". *Mücevherlerin Sırrı* içinde. Haz., İlyas Dirin,

Turgay Anar, Şaban Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004: 68-70.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Tanpınar'la *Huzur* Hakkında Bir Konuşma". *Mücevherlerin Sırrı* içinde. Haz., İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004: 210-212.

_____, "Tarih ve İnönü". *T24*. 12 Mayıs 2016. https://t24.com.tr/k24/yazi/kitapsiz,695

_____, "Tiyatrolar ve Kahveler". *Yaşadığım Gibi* içinde. Haz., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 273-277.

_____, "Türk Edebiyatında Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977: 101-127.

_____, "Türk İstanbul". *Yaşadığım Gibi* içinde. Haz., Birol Emil. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000: 184-190.

_____, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.

_____, *Aydaki Kadın*. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.

_____, *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.

_____, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.

_____, *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: AFA Yayıncılık, 1991.

Toprak, Zafer. "II. Meşrutiyet'te Toplumsal Proje: Tesanüt, Meslek ve Millî İktisat". *Osmanlı Ansiklopedisi* 3 içinde. Ed., Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999: 571-586.

_____, *Milli İktisat-Milli Burjuvazi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.

Valéry, Paul. "Diktatörlük Fikri". *Bugünkü Dünyaya Bakış ve Diğer Denemeler* içinde. Çev., Vahdi Hatay. Ankara: Tur Yayınları, (t.y.): 21-29.

_____, "Fransa Çalışıyor". *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde. Çev., Berkiz Berksoy. İstanbul: Kitabevi, 2003: 139-144.

Yavuz, Hilmi. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm: I". *Osmanlılık, Kültür, Kimlik* içinde. İstanbul: Boyut Kitapları, 1996: 37-46.

_____, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm: II". *Osmanlılık, Kültür, Kimlik* içinde. İstanbul: Boyut Kitapları, 1996: 47-50.

Yerasimos, Stefanos. *Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye Cilt 3: I. Dünya Savaşından 1971'e*. Çev., Babür Kuzucu. İstanbul: Gözlem Yayınları, 1976.

Süreklilik ve Kopuş Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'da İktisadi Meseleler

Hamdi Genç
Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi,
Siyasal Bilgiler Fakültesi Öğretim Üyesi

Giriş

İktisat tarihçisi Karl Polanyi (1886-1964), *büyük dönüşüm* kavramını aynı adı taşıyan kitabında, Batı'nın yüzyıllardır içinde yer aldığı sistemden kapitalist sisteme dönüşümünü/dönüştürülmesini tasvir etmek için kullanır. Onun bu dönüşümü böyle tasvir etmesinin arkasında tarih boyunca bütün toplumlarda ekonominin sosyal ilişkiler bütünü içine, onlardan ayrılamayacak biçimde yerleşmiş olmasına karşın, kapitalizmin/piyasanın çıkışıyla birlikte bu defa sosyal ilişkilerin ekonominin içine yerleşmesi vardır.[1] Ekonominin

> insanın sosyal ilişkilerinin içine yerleşmiş olmasının doğal bir sonucu olarak da insan sadece bireysel çıkarlarını korumak gayesiyle hareket etmez; toplumsal konumunu, sosyal haklarını ve sosyal değerlerini korumak üzere de hareket eder. Maddi zenginliğe ancak bu amaçlara hizmet ettiği için değer verir.[2]

Polanyi'ye göre bu düşüncenin gerisinde temel insani dürtülerin hiçbiri ekonomik değildir fikri yatar. Polanyi iktisadi alanın toplumsal, kültürel, politik ve bilişsel süreçler içerisine gömülü (embeddedness) olduğunu öne sürer.[3] Polanyi'nin iktisadi dünyaya yönelik görüşü, kurumsal iktisadın kurucusu Thorstein B. Veblen'in (1857-1929) kurumsal iktisadıyla önemli benzerlikler içermektedir. Kurumsal iktisat, Alfred Marshall'ın öncülü-

1 Karl Polanyi, *Büyük Dönüşüm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 101.

2 Polanyi, *a.g.e.*, s. 88-89.

3 Feridun Yılmaz, "İktisat, Kurumsal İktisat ve İktisat Sosyolojisi", *Sosyoloji Konferansları*, No. 45, 2012-1, s. 12.

ğünde ana akım iktisat hâlini alan neoklasik iktisada bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Neoklasik iktisadın, iktisadı dar kalıplara hapsetmek temayülünü kabul etmemiş; tarihselliği ve yerelliği bünyesinde barındıran, gerçekçi, kurumsal gelişme ve değişme süreçlerini iktisada içselleştirmekle yetinmeyip aslında her iktisadi sürecin aynı zamanda bir kurumsal boyutu olduğunu ve bundan dolayı da iktisadi süreçlerin kurumsal süreç olarak anlaşılması gerektiğini savunmaktadır.[4] Veblen, iktisadi süreçlerin tarihsel ve kurumsal bağlamlarının da iktisadi çözümlemenin olmazsa olmaz bir bileşeni olarak ele alınması gerektiğini iddia eder. Ona göre kurumlar, yaygın düşünce ve davranış alışkanlıklarıdır. Kültürel mekâna ve tarihsel zamana bağlı olarak, olumlu veya olumsuz etkiler yaratabilirler.[5] Kurumları göremez, hissedemez ve hatta ölçemeyiz; kurumlar, insan zihninin oluşturduğu yapılardır.[6]

Karl Polanyi'nin Batı için yukarıda tasvir ettiği büyük dönüşüme benzer bir dönüşümün de Türkiye/Osmanlı'da Tanzimat'la birlikte başladığı ve hâlâ devam ettiği söylenebilir. Tanzimat iktisadi, sosyal ve kültür tarihimizin hemen her alanında bir dönüm noktası, bir yenilik zamanı ve geniş anlamda bir sosyo-kültürel değişim dönemi olarak nitelenebilir.[7] Bu dönüşümlerden biri de iktisadi sahada gerçekleşti ve Osmanlı iktisadi dünya görüşünün klasik prensiplerinde değişimler yaşandı. Değişen prensipler provizyonizm (iaşe), fiskalizm ve tradisyonalizmdi (gelenekçilik). Osmanlı Devleti'nin klasik döneminde bu ilkeler iktisadi ilişki ve kurumlara yön vererek onları şekillendiriyor, kararların oluşmasında bir nevi koordinat sistemi rolünü oynuyorlardı.[8] Ancak Tanzimat'la başlayan ve sonrasında devam eden süreçle birlikte yüzyıllar boyunca meydana gelen tecrübenin ortaya koyduğu iktisadi hayata bakışın temel çerçevesini çizen referans noktaları kaybolmuştu.[9] Tanzimat ve sonrasında iktisadi hayatta olduğu gibi hukuk, eğitim, dil ve siyasal sistem alanında büyük bir dönüşüm yaşandı.

Bu çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinden hareketle Tanzimat'tan itibaren Türkiye'nin yaşadığı büyük dönüşüm ele alınacaktır. Çalışma boyunca yer yer Tanpınar'ın dönüşüme dair düşünceleri ile kurumsal

4 Eyüp Özveren, "Bernard Chavance ve Kurumsal İktisat", Bernard Chavance'nin *Kurumsal İktisat* (içinde), İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s. 13.

5 Emre Özçelik- Eyüp Özveren, "Kurumsal İktisat'ın Dünü, Bugünü, Yarını", *Ekonomik Yaklaşım,* 26 (96), 2015, s. 29.

6 Douglass C. North, *Kurumlar, Kurumsal Değişim ve Ekonomik Performans*, çev., Gül Çağalı Güven, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2002, s. 139.

7 Ejder Okumuş, "Geleneksel Siyasal Kimliğin Çözülmesinde Tanzimat (1839-1856)", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* V, Sayı 4, 2005, s. 10.

8 Mehmet Genç, *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2000, s. 90.

9 Genç, *a.g.e.,* s. 95.

iktisadın/Karl Polanyi'nin yaklaşımları arasındaki paralellikler ortaya konulacaktır. Osmanlı/Türkiye'de iktisadi, siyasi ve toplumsal dönüşümlerin her bir aşaması travma şeklinde vuku bulmuştur. Bu durum Osmanlı/Türkiye'deki değişimlerin, değişmeyen karakteristik özelliğidir. Osmanlı/Türkiye'nin yakın tarihine bizzat şahitlik eden yazarların eserlerinin satır aralarında yaşanan değişimin bireyler ve toplum üzerindeki etkisini açık veya örtük olarak görmek mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri de yaşanan büyük dönüşümün[10] toplum ve bireyler üzerindeki etkisinin izlerini sürmek için oldukça elverişli metinlerdir.[11] Özellikle Tanpınar eserlerinde hem bireylerin hem de toplumun büyük dönüşüme karşı nasıl bir tutum alması gerektiği ve dönüşümün neden olduğu kopuşun tekrar nasıl sürekliliğe/devamlılığa dönüştürüleceğine ilişkin düşüncelerini açık şekilde ortaya koyar. Tanzimat'la birlikte Osmanlı/Türkiye'nin yaşadığı veya yaşamaya devam ettiği duruma Ahmet Hamdi Tanpınar'ın penceresinden bakıldığında Polanyi'nin Batı için tespit etmiş olduğu bazı durumlarla benzerlik arz eder. Tanpınar, yaşamı boyunca birçok iktisadi, siyasi ve toplumsal hadisenin tanığı oldu. Ancak tanıklık ettiği hadiselerde hiçbir zaman *Sahnenin Dışındakiler* arasında yer almadı. Bunun sonucu olarak tanıklık ettiği hadiseler, devrin çoğu edebiyatçısı gibi Tanpınar'ın da hem edebiyata hem de siyasi-toplumsal meselelere bakışını etkiledi ve bunun yansımalarını gerek romanlarında, gerekse deneme ve makalelerinde görmek mümkündür.[12]

Tanpınar'da "Büyük Dönüşüm" Dönemlerinde Süreklilik ve Kopuş Meselesi

Süreklilik ve kopuş meselesi Tanpınar'ın romanlarında ve diğer eserlerinde varlığını bütün boyutları ile hissettiren bir konudur. Bunun gerisinde Türkiye'deki toplumsal, iktisadi ve kültürel alanda yaşanan dönüşümlerin salt bir medeniyet değişiminden ziyade buhran biçiminde olması yatar. Dönüşüm süreçlerinin buhran hâlini alması ise önceki dönemlerdeki bilginin/tecrübenin transfer edilmemesi ve anlam akışının sağlanmamasıyla ilgilidir. Tanpınar Türkiye'nin bu yola Tanzimat'la birlikte girdiğini düşünür. Burada asıl sorulması gereken Tanzimat ve sonrasında devam ve bütünlük anlayışının kaybolması, Tanzimat'ın hangi özellikleri ile ilgili olduğu sorusudur. Tanpınar'a göre;

> *Tanzimat'tan beri fikir ve sanat sahalarında başlayıp da tam bir*

10 Karl Polanyi'dan ödünç aldığımız büyük dönüşüm kavramını Tanpınar'ın "medeniyet değiştirme" olarak adlandırdığı Batılılaşma süreci yerine kullanıyoruz.

11 Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 108.

12 Elif Türkislamoğlu, *Türk Düşünce Dünyasında Tanpınar*, Ankara: Hece Yayınları, 2015, s. 29.

> *düzene koyamadığımız… bu devamsızlığın bütün hayatımızda hüküm sürdüğünü ve altında da bir zihniyet ve iç insan buhranının çalıştığını… bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir. Bu ikilik, evvelâ umumî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir… Zaman içinde teşekkül eden bu realitede, Tanzimat'ın işe programsız başlamasının, bilgi noksanının, sarih hedef yokluğunun*[13]

sonucu olarak doğmuştur. Tanpınar, bilgi ve anlam eksikliği olarak tanımladığı bu durumun zamandaki kopuştan kaynaklandığını iddia eder. Tanzimat öncesindeki dönüşümlerde ise böyle bir buhranın olmamasının nedeni ona göre her yönüyle sürekliliğin var olmasıdır. Tanpınar bu dönemlerde sürekliliğin olduğunu şu sözlerle dile getirir:

> *Bütün bu insanlar ne kendilerinden, ne de bir evvelkilerinden şüphe ediyorlar, hayatı, düşünceyi, kendilerini idare eden değerleri kudsî bir emanet gibi kabul ediyorlar, aralarında nesil farklarını tabiî buluyorlardı. Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlardı. Hâl ile mâzi zihinlerinde birbirine bağlıydı. Birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için, gelecek zamanları da, kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmayana düşen bir aksi gibi tasavvur ediyorlardı… İşte Tanzimat'tan sonraki senelerde kaybettiğimiz şey, bu devam ve bütünlük fikridir.*[14]

Tanpınar'ın Tanzimat öncesi devre ait ifade ettiği özellikler büyük oranda yukarıda ifade ettiğimiz Mehmet Genç'in Osmanlı iktisadi dünya görüşünün temel ilkeleri arasında saydığı gelenekçilik ilkesinin özellikleri ile benzerlik arz eder. Genç, gelenekçiliği şu şekilde tanımlar: "*Sosyal ve iktisadi ilişkilerde yavaş yavaş oluşan dengeleri, eğilimleri mümkün olduğu ölçüde muhafaza etme ve değişim eğilimlerini engelleme ve herhangi bir değişme çıktığı takdirde, tekrar eski dengeye dönmek üzere değişmeyi ortadan kaldırma iradesinin hakim*" olmasıdır.[15]

Tanpınar Türkiye'nin Batı'ya doğru yürüyüşünün Tanzimat'la gerçekleştiğini, ancak bu yürüyüşün *"el yordamıyla"* olduğunu belirtir. Yürüyüşün bu şekilde olması da büyük oranda *"ekleme bilginin"* olması ve *"her sahada geniş bir mütehassıs"* kadrosunun olmamasıdır.[16] O, Tanzimat ve sonrasında Türk

13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 3. Baskı, 2000, s. 34.

14 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* s. 36.

15 Genç, *a.g.e.*, s. 48.

16 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 333-334.

aydınının Batı'ya bakışının hep sathi kaldığını düşünür. Bu düşüncesini de Tanzimat'ın ilk dönemindeki bir örnekle açıklar:

> *Baudelaire'in öldüğü günlerde, bizim Tanzimatçılar, Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa Paris'te idiler. Fakat hiçbiri ondan bahsetmez. Zaten Tanzimat neden bahseder ki? Onlar Avrupa'yı başları sıkıldıkça uğranılan attar dükkânı gibi bir şey sanıyorlar, alacaklarını aldıktan sonra çarçabuk kapıyı kapatıyorlardı. Ne çıkar, hâlâ arada fazla değişen bir şey yoktur, hâlâ Garp'tan bahsetmeyi kendimize ihanet sayıyoruz. Hâlbuki o devirde Avrupa'dan bahseden bir tek kitap, bütün o üstünkörü terkib ve acele adaptasyonlardan ne kadar fazla yolumuzu kısaltırdı.*[17]

Tanpınar, Tanzimat aydınlarının model aldıkları Avrupa'da gerçekleşen dönüşümün asıl inşacısı olan insanın nasıl değiştiğini dikkate almadıklarını düşünür. Batı'da dönüşümü gerçekleştiren insanın özelliklerini şu sözlerle ifade eder: "*Bütün bu değişikliklerin araştıran bir ruh, mevcut ihtiyaçları ile iktifa etmeyen, durmaktan hoşlanmayan bir hayat, zorlanmaktan korkmayan, her türlü imkanın kapısını zorlayan bir kafa ve nihayet felekten bir gün çalmak tabirine yer vermeyen bir insan vardı. Bunun farkına varılmadı.*"[18] Tanpınar bu özellikleri barındıran insana sahip olmadığımızı belirtir ve dönüşüm için adımların atıldığı dönemin aydınlarının "*biraz ekonomi politik*" bilmeleri hâlinde ikilik sorununun çözülebileceğini düşünür. Tanzimat döneminde ekonomi politik/iktisat öğrenmeye yönelik "*epeyce merak*"ın olmasına karşı Osmanlı'da bunun önünde iki engel vardı. Birisi formel iktisat eğitimi almadığı hâlde iktisat öğretmek isteyenlerin varlığıydı. Diğeri ise iktisat öğretmek isteyenler için uygun bir çevrenin olmamasıydı. Bu nedenlerden dolayı çabalar sonuçsuz kaldı. Tanpınar, formel iktisat eğitimi olmadığı hâlde ekonomi politik öğretenlere örnek olarak Münif Paşa'yı verir.[19] Tanzimatçıların ekonomi politik bilmemelerinin önemli bir sonucu da kendi iktisadi sistemlerini kuramamalarıydı. Oysa İngiltere'deki en büyük dönüşümün başlangıcı olarak kabul edilen Cromwell kendi iktisadi sistemini kurduğundan, İngiltere ile birlikte modern dünyanın da temelini attı.[20]

O bir yazar ve düşünür olarak milletlerin, toplumların ve şahısların kimliğinde, manasında ve ruhunda "*tarihilik denen şeyin*" asıl belirleyici olduğunu

17 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 259.

18 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar*, haz., Erol Gökşen, İstanbul: Dergâh Yayınları, 5. baskı, 2019, s. 225-226.

19 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 10. Baskı, 2000, s. 249. Münif Paşa ve Huzur'daki ikitsadi özellikler hakkında detaylı bilgi almak için şu kaynağa bakılabilir: Turgay Anar, *Huzur Atlası: A.H. Tanpınar'ın Huzur Romanını Okuma Kılavuzu*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2020, s. 28-29, 196-197.

20 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar,* s. 252.

vurgular. Bütün milletler ve bireyler için mazi kavramının daima var olduğunu, ancak "*kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her an hesaplaşmaya ve anlaşmaya*" mecbur olduğumuzu da belirtir.[21] Tanpınar süreklilik-kopuş meselesine nasıl baktığını ve nasıl bakılması gerektiğine dair yaklaşımını şu cümlelerle özetler: "*Her düşünen insanımız gibi, ben de hayatımızın değişmesi için sabırsızım… fakat canlı hayata, yaşayan ve duyan insana, cansız madde karşısındaki bir mühendis gibi değil, bir kalb adamı olarak yaklaşmayı istedim.*"[22]

Sanayi Devrimi üretim süreçlerinde bilim ve tekniğin uygulayıcı aktörü olarak mühendisleri mihenk taşı konumuna taşıdı. Mühendislerin önemli konuma gelmeleri üretim aşamalarında ve yönetimde teknik ile bilimin temsilcisi olarak yer almalarının yanı sıra üretim aşamalarına uyguladıkları rasyonaliteyi tüm topluma teşmil edecek modernleşmeci aktörler olarak görülmelerine de neden oldu.[23] Kurumsal iktisadın kurucusu Veblen'in düşünce dünyasında da mühendisler önemli bir yere sahiptir. Veblen, tekniğin ve bilimin çıkarlarını temsil ettiğini düşündüğü mühendisleri teknokratik yöneticiler olarak iktidarda görmek ister.[24] Bu bakış açılarıyla birlikte mühendislerin modernleşme sürecinde konumları, bir taraftan üretimi diğer taraftan da bilim ve teknik sayesinde toplumu dönüştürecek aktör konumuna geldi. Kendi ilgi alanları yanında toplumsal konularda da mühendislik yapılabileceğine dair düşüncenin kök salmasının altında yatan sanayi rasyonalitesine, bilim ve tekniğe duyulan sarsılmaz inançtı.[25] Tanpınar toplumsal meselelere bir mühendis gibi bakılmaması gerektiği konusundaki düşüncesiyle çağdaşı birçok aydından ayrılır. Bu ayrışmanın sanayileşme ve onun getireceği rasyonaliteyi istemesine rağmen vücut bulabilmesi hayli enteresandır.

Ona göre

> *köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar. Hâlbuki milli hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır, hakiki kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratış ucubeleri, yarım mahlûklar vücuda getirir. Çünkü hayatın ortasında onun bir parçası gibi değil, kendi dağılmış*

21 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Baskı, 1987, s. 8.

22 Tanpınar, *Beş Şehir,* s. 9.

23 Nilüfer Göle, *Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*, İstanbul: Metis Yayınları, 5. Baskı, 2012, s. 9.

24 Ahmet Haşim Köse- Ahmet Öncü, *Kapitalizm, İnsanlık ve Mühendislik Türkiye'de Mühendisler Mimarlar*, Ankara: Türkiye Mühendisler ve Mimar Odaları Birliği, 2000, s. 94.

25 Göle, *a.g.e.*, s. 10.

zerrelerinde devam ederler. Tıpkı ölümde olduğu gibi.[26]

Tanpınar dönüşüm sonrasında kendi özgün şartlarımız dikkate alınarak "*yeni bir hayat kurmağa*" çalışılacağı, ancak bu esnada da mazi ile bağlarımızı kesmek ve Batı'ya da kendimizi kapatmak gibi bir tavır içinde olunmayacağını ifade eder. Bunu da her şeyin "*bizden bir devam*" istediğine bağlar. Tanpınar "*eskiyi devam ettirdikten sonra, yeni hayat şekli*" aramanın neden gerekli olduğu konusunda yapılacak eleştirilerin farkındadır. O, bu gibi eleştirilere "*hayatımızın henüz şekli yok da onun için! Zaten hayat tanzim edilmeğe daima muhtaçtır. Hele asrımız da*" bu daha da önem arz eder şeklinde cevaplar verir. Yeni hayatın hedefinde ise maziyi tamamıyla tasfiye etmek değil, sadece "*icabeden yerlerde*" ölü köklerin atılması, yeni bir üretim programının başlatılması ve "*onun insanını(n)*" yetiştirilmesi vardı.[27] Tanpınar'a göre hiçbir insan, "*mazisiyle dargın*" yaşayamaz ve geçmişine "*sadece tenkit için*" bakamaz. Çünkü bütünüyle olmazsa bile geçmişte "*beğendiğimiz ve sevdiğimiz*" bir şeyler çıkar ve bunun sonucunda da bizimle geçmiş arasında bir bağın kurulmasına yol açar.[28]

Bunları gerçekleştirmek için nasıl bir yöntem izleneceği, değişimin hızının nasıl olacağı ve neyin temel alınacağına dair de ikna edici cevaplar verir. Gerçekleşecek değişimin temelinde ihtiyaçlarımız ve "yaşama irademiz" olacaktır. Değişimde de "*hıza değil, derse ihtiyacımız*" vardır. Gerçekleşecek değişimin yönünün nasıl olacağını ise Türk toplumunun "*mevcut realitesi*" belirleyecek, yoksa "*müphem ütopyalar*" toplumu yönlendirmeyecektir.[29] Değişimin hızı ve yönü kavramları Polanyi'de de vardır. Polanyi'nin yaklaşımına göre değişim hızı, çoğu zaman, değişimin yönü kadar önemlidir. Ama ikincisi çoğu zaman bizim irademizin dışındadır, oysa değişimin hangi hızla gerçekleşmesi gerektiğine biz karar verebiliriz. Değişim hızının, değişimin yönü kadar önemli olmasının gerisinde ise toplumun değişime uyum sağlayıp sağlayamayacağını tayin eden bu hızın olması vardır.[30]

Tanpınar yaşadığı dönem ile mazi arasında var olduğunu düşündüğü önemli bir farklılığı da gözler önüne serer. Bu da emniyetsizlik sorunudur. Ona göre mazide böyle bir sorun yoktu. Sorunun olmamasını da şöyle açıklıyordu: "*O ne emniyet ve istikrardı. Para, iş, düşünme şekli, cemiyet içindeki mücadeleler, hepsi, evvelden döşenmiş yollarda yürür gibiydi. Hâlbuki şimdi, her şey alt üst. Hudutlar bile bir gün, bir saat içinde değişiyor. Hadiseler ve asabı-*

26 Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 20-21.

27 Tanpınar, *Huzur,* s. 92.

28 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Baskı, 2000, s. 298.

29 Tanpınar, *Huzur,* s. 92.

30 Polanyi, *a.g.e.,* s. 77-78.

mız bir anda sıfırdan yüze yükselebiliyor."[31] Tanpınar'ın mazinin değerlerinin insana sunduğu imkânlara dair düşüncesi, kurumların toplumda oynadığı en önemli rollerden biri olan gündelik hayatı bir yapıya kavuşturarak belirsizlikleri azaltması ve insani etkileşim için istikrarlı bir yapı kurmasına benzer.[32] Kurumlar bir nevi yürümek için kullanılan patikaya benzerler.

Tanpınar, Türkiye'de iktisadi refahın artışı için gerekli olan değişimin "*zamanla kendiliğinden*" olamayacağını ve Türkiye'nin de hâlihazırda iktisadi gelişme açısından "*umumi zamanın*" dışında ve "*kafilenin en sonunda*" kaldığını belirtir. Bu sorunun çözülmesi için "*zaman tempomuzu*" değiştirmemiz, dışında kaldığımız dünyaya yetişmemiz, "*hususi patikadan umumi caddeye*" çıkmamız ve ona katılmamızın gerekli olduğunu vurgular. Ancak dünyaya yetişmek ve onunla birlikte yürümek için öncelikli olarak sahip olduğumuz imkânları bilmemiz ve sonrada hangi işlerimizin/sorunlarımızın daha önemli olduğuna dair bir sıralama yapmamız icap eder. Bunları yaptıktan sonra da sıra *"cihan piyasasına çıkmağa"* ve *"kendi piyasamızı kendi istihsalimize"* açmaya gelecektir. Tanpınar, Türkiye'nin dünya ile birlikte yürümek için bunlar yanında "*aileyi, evi, şehri ve köyü"* yeniden kurması ve *"bunları yaparken insanı da yapmış"* olacağını varsayar. Çünkü Tanpınar Türkiye'nin "*bir yığın inkılabın peşinde"* olmasına karşın "şimdiye kadar insanla yapıcı olarak meşgul" olunmadığını görür. Tanpınar yapılan inkılapların önemli olduğunu ancak *"bu zaruretten şimdi daha büyük ve esaslı zaruretlere uyanmamız lazım"* geldiğine işaret eder. Daha büyük ve esaslı mesele ise Türk insanının yeniden inşa edilmesidir. Bu inşa için bir takım ölçülere ihtiyaç olduğu ve bunların da tartışıldığını belirtir. Ona göre *"yeni Türk insanının ölçülerini"* kimin bilip bilmediğinin tartışılmasına karşın asıl bilinmesi gerekenin onun *"bir takım köklere dayanması zarureti" ve "tarihimize bütünlüğünü iade etmek"* gerekliliğidir. Bakış açısının bu şekilde olmaması hâlinde *ise "ikiliğin önüne"* geçilemeyecektir.[33] Tanpınar yaşadığı dönemin aydınlarından farklı olarak geçmişi yok saymaz hatta Selçuklu ile Osmanlı'nın iki ayrı âlem ve iki ayrı üslup olduğunu bilmesine rağmen onlar arasında dahi kopuş yerine süreklilik arar.[34]

Tanzimat'tan bu yana bazı aydınlar Batı'ya ait olan tekniğin ve bilginin Türkiye'ye aktarılmasının doğal bir sonucu olarak onlara ait zihniyeti benimsediğimizi, muaşeret şeklimizi değiştirdiğimizi ve "onun adamı olmağa" çalışmamızın doğal sonucu olarak eski kıymetlerimizin gözden düştüğünü iddia ediyorlardı. Bu ve buna benzer düşünceleri ileri sürenler ayrıca şu soruyu

31 Tanpınar, *Huzur*, s. 349.

32 North, *a.g.e.*, s. 13.

33 Tanpınar, *Huzur*, s. 249-250.

34 Tanpınar, *Beş Şehir,* s. 9.

da dile getiriyorlardı: "*Bugünkü realitelerimizde… eskinin yeri nedir?*" Çünkü onlar açısından eski "*sadece bir hatıra*" ve "*bir özleyiş*" konumundaydı.[35] Tanpınar yaşanan dönüşüm süreçlerinde Türk insanının bir ikilem içinde olduğunun farkındadır. Bu ikilemi besleyen kaynaklardan biri de Batı medeniyeti ile nasıl bir ilişki kurulacağı ve ilişkide bizim medeniyetimizin değerlerinin nerede duracağı sorunudur. *Huzur*'da bu sorunu şöyle tasvir eder:

> *Eski her zaman yanı başımızda duruyor. Bir yığın yarı ölü şekiller hayata müdahaleye hazır bekliyor. Diğer taraftan yeni ile, garp ile münasebetimiz sadece akan bir nehre sonradan eklenmekle kalıyor. Hâlbuki su değiliz; insan cemaatiyiz; ve bir nehre katılmıyoruz; bir medeniyeti kültürüyle benimsiyoruz; onun için de bir hususi hüviyet olmamız lazım. Hâlbuki bugün ondan dışa ait icapları kabulden ileriye gidemiyor, insanı ihmal ediyoruz. Yeniye başından itibaren bizim olmadığı için şüphe ile, eskiye eski olduğu için işe yaramaz gözüyle bakıyoruz. Hayat kendi ihtiyaçlarımızın seviyesine dahi gelmemiş; o bolluk, yaratıcılık içinde*[36] *değil ki bize kendiliğinden şekiller ve kıymetler teklif etsin! Sanatımızda, eğlencemizde, ahlakımızda, muaşeretimizde, istikbal tasavvurlarımızda daima bu ikilik karşımıza çıkıyor.*[37]

Tanzimat'tan beri yaşanmakta olan kopuş Türkiye'de insanların zihniyet dünyalarında büyük bir bölünmüşlüğe neden oldu. Bölünmüşlüğe son vermek için yapılması gereken ilk iş "*insanı birleştirmek*" için adımlar atılmasıydı. Ülke içinde yaşayan insanlar arasında hayat standardı farkı bile olsa düne ve bugüne bakışta farklılık olmamalıydı. Farklı bakışın neticesinde "*birisi eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı*" gibi olacaklardır. Tanpınar mazi ile bugün arasında bir kaynaşma sağlanması için "*mazi ile alakamızı yeni baştan kurmamız*" gerektiğini belirterek insanlar arasındaki hayat standardındaki farklılığın giderilmesine dikkat çeker ve bunun kolaylıkla çözülebileceğini düşünür. Fakat zihni bölünmüşlük nesillerin uzun zaman çalışmasıyla giderilir. Zihni bölünmüşlüğü ortadan kaldırmak için yapılması gereken "*devam fikrine bir vehim de olsa*" muhtaç olduğumuzun bilincinde olunmasıdır. Çünkü biz "*dün doğmadık. En çetin realitemiz budur.*" Devam fikrinin sağlanması için "*hangi köklere*" gidileceği konusunda da bir tercih yapılması gerekir. Çünkü devam fikrini üzerine inşa edeceğimiz köklerin hepsi aynı kategoride değildir:

> *Halk ve halkın hayatı bazen bir hazine, bazen de bir seraptır. Uzaktan namütenahi bir şey gibi görünür. Fakat yaklaştın mı, beş on*

35 Tanpınar, *Huzur,* s. 250.

36 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 246.

37 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 247.

motifin ve modanın içinde kalırsın; yahut doğrudan doğruya bazı hayat şekillerine girersin. Klasik, yahut yüksek tabaka kültürü, ondan birçok yerlerde kopmuşsun. Ve zaten sıkı sıkıya bağlı olduğu medeniyet yıkılmış.

Tanpınar'a göre bazıları bugün ile mazi arasındaki devam fikrini sağlayacak değerlerin birbirinden koptuğunu ve bundan dolayı da bunun yeniden inşasının mümkün olmayacağını iddia edebilirler. İddianın sahipleri de buna kanıt olarak "*bugün Türkiye'de nesillerin beraberce okuduğu beş kitap*" olmadığı ve "*dar muhitlerin dışında, eskilerden zevk alan(ların) gittikçe*" azaldığıdır. Tanpınar ise bağın kurulmasının güçlükler içermesine karşın imkânsız olmadığını düşünür. O yaşadığı dönemi "*bir aksülamel*" devri olarak ifade eder ve kendi değerlerimizi "*kendimizi(n)*" sevmediğini hisseder. Kopuş döneminde Türk insanının kafası "*bir yığın mukayeselerle*" doludur; *Dede'yi, Wagner olmadığı için, Yunus'u, Verlaine, Baki'yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz hâlde çırçıplak yaşıyoruz*". Böyle bir hâlin kaynağı da ona göre kendi tecrübemiz yerine "başka milletlerin tecrübesini yaşamaya" çalışmamızdır.

Tanpınar, Türkiye'de aydın ile halk arasında bir mesafe olduğu söyler ve bunu da "bizde orta sınıfın teşekkül" etmemiş olmasına bağlar. Türkiye'de orta sınıf "*her an doğmak için hadiseleri zorlamıştır. Fakat doğamamıştır. Ayrılık manzarası buradan gelir.*"[38] Geçmişe bağlılığını ifade etmesine karşın o da değişimin ve yeni bir anlayışın gerektiğini göz ardı etmez. Çünkü değişen şartlar ve zemine göre "*yeni bir hayat*" gerekiyordu. Ancak bu yeni hayatın/değişimin gerçek fonksiyonunu icra edebilmesi için sağlam bir yere basması ve onu biçimlendirecek bir kimliğe sahip olması icap ediyordu. Değişim için gerekli "*hüviyeti her millet*" ancak mazisinden alabilir.[39] Tanpınar asıl önemli olanın kendi öz kültürümüz ve kimliğimizi yaratmak olduğunu vurgular ve kendisini "*ne şarka, ne garbe, ne falana, feşmekana bağlıyım; bize bağlıyım*" ifadesiyle tanımlar.[40] Yeni hayatın sağlam bir zemine oturması gerektiği konusundaki kaygısı, büyük oranda Osmanlı Devleti'nde yapılan siyasi, askeri ve iktisadi reformların toplumda kök salmaması probleminin böyle bir zeminin yokluğuna dayanmasıdır. Tanpınar, özellikle değişimde /yenilikte nasıl bir yol izlenmesi gerektiği konusunda aslına bakılırsa Ahmet Cevdet Paşa'nın bir nevi talebesi, onun 20. yüzyıldaki takipçisi gibi görünür. Cevdet Paşa da Tanpınar gibi "*medeniyetçidir, terakkiyi ister; buna mukabil yerli*

38 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 249-252.

39 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 171.

40 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 5. Baskı, 1999, s. 111.

an'anelerin ve hususiyetlerin muhafazasında ısrarlıdır. Kıymetler cetveli eskiye sıkı sıkıya bağlıdır."[41] Paşa, terakkinin ancak milliyetin esası gibi aldığı din ve şeriat kadroları içinde temin olunmasını ve örf-âdetlere riayet edilmesi hâlinde benimser.[42] Tanpınar da paşa gibi "*sade ıstıraplarımız, üzüntülerimiz değil, tesellileri, mukavemet çareleri de miraslarımızın arasında*"[43] yer aldığını düşünür ve bu nedenle de mevcut kurumsal yapıların ikamesi olmadan onlara son verilmemesi gerektiğini vurgular:

> *Bu insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskilerini bozmak neye yarar. Büyük ihtilaller bunu çok tecrübe etti. Netice olarak insanı çıplak bırakmaktan başka bir şeye yaramadı. Bırak ki her yerde, en zengin ve müreffeh cemaatlerde bile, hayat bir yığın artıklarla, yarı yolda kalmışlarla doludur. Sümbül Sinan ve benzerleri bunların yardımcısıdır... Şu ihtiyar kadına bak... Kim bilir, nesi vardır? Sümbül Sinan şimdi onun ruhunda konuşuyor, ona büyük sükûnetler vadediyor. Hiçbir şey yapamazsa, hayattan öteyi onun için süslüyor. Her şeyi bırak, bu insan ıstırabı, iltica ve ümitsizlik burayı kutsileştirmeye kâfi gelmez mi sanırsın? Dönüp camiin önüne geldiği zaman, kadının kısık gözlerinde, harap yüzünde ümide benzer bir şey parıldıyordu. Orada da durup biraz dua etti.*[44]

Huzur'daki bu pasaj açıkça göstermektedir ki geleneğin ve insan için anlam ifade eden şeylerin yok sayılması veya gereksiz görülmesi toplumsal sorunlara yol açar. Ayrıca bunların değişimi de kısa zamanda olmaz. Kurumsal iktisada göre de kurumlar, devrim ve fetih gibi devamsız ve kesintili değişimler göstermezler. Bunun yerine genellikle çok tedrici bir biçimde değişirler. Kurumlardaki değişimin hiçbir zaman tam anlamıyla kesintili olmamasının nedeni, onların toplumun içine yerleşmiş olmasıdır. Siyasi ve hukuki kararlar neticesinde resmi kurallar bir gecede değişse bile adetler, gelenekler ve davranış biçimlerine derinlemesine yerleşmiş olan enformel kısıtlar değişime çok daha dayanıklıdırlar.[45]

İktisadi Meseleler ve Süreklilik Arasındaki İlişki

Tanzimat'tan beri süregelen devamsızlığın yerini sürekliliğe bırakması; mazi ve hâlin bütünlük kazanması; Batı ve Doğu'nun bizim gerçekliğimi-

41 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Baskı, 2005, s. 201.

42 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 158.

43 Tanpınar, *Huzur,* s. 53.

44 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 190.

45 North, *a.g.e.,* s. 13.

zin bir parçası olduğunun kavraması ve bize ait olan yeni hayat şekillerinin yaratılabilmesi için toplumun yaratıcılığını yeniden kazanması gerektir. Tanpınar toplumun yaratıcı olma vasfını tekrar kazanmasının büyük oranda iktisatla ilişkili olduğunu düşünür.[46] Ancak sorunun çözümü için Tanpınar'ın iktisada önem atfetmesi literatürde yer alan onun durumu Marx'çı bir çözümlemeyle ele aldığı iddiasına delil olmaz.[47] Tanpınar'ın iktisada önem atfetmesi büyük bir ihtimalle iktisadın içerisinde barındırdığı aklileşme (rasyonalite) ile bağlantılı olabilir. Tanzimat'tan beri bütün toplum katmanlarında görülen ikiliğin gerisinde Türk toplumunun aklîleşememesi olduğunu düşünür ve bu durumu şu şekilde ifade eder: "*Hülasa biz henüz Comte'un tasnifinde dini devreden çıkmış değiliz. Ben bu meselelerde kendime göre bir hal çaresine vardığım için o kadar şaşırmıyorum. Biz ancak* çalışma şeklimiz değiştirebilir. Türkiye sanayileşecek ve aklîleşecek. Yeni köy, yeni ev, yeni iş, yeni insan."[48]

Aklileştirme diğer bir ifadeyle rasyonalizasyon Max Weber'in Batı toplumunun dönüşümünü açıklamada kullandığı anahtar kavramdır. Rasyonalizasyon kavramı Weber'de yaşamın, daha üst düzeyde bir üretimi sağlayacak biçimde örgütlenmesi anlamına gelir. Kavram Tanpınar'da da benzer anlamda kullanılmıştır. Tanpınar aklileşme sayesinde kültür bütünlüğünün ve devamlılığın sağlanacağını öngörür. Sanayileşme ve aklileşme arasında da karşılıklı güçlü bir bağın olduğuna dikkat çeker. Bu bağ da sanayileşmenin toplumların kendilerine has hayat şekilleri içerisinde gerçekleştiği ölçüde artacaktır. Tanpınar sanayileşmenin toplumun kültürel yapısına uygun olduğu ölçüde aklı olacağına işaret eder. Var olan sorunların çözümü için Tanpınar, Türk toplumunun kültür yapısına uygun olan bir sanayileşmenin önemli imkânlar sunacağını ileri sürer[49] ve *Günlükleri'*nde de "kendimize mahsus bir hayatı" yaratmanın tek yolunun sanayileşmek ve müreffeh olmaktan geçtiğini belirtir.[50] *Mektupları'*nda ise "Türkiye için selameti, hakiki münevver yetiştirmekle, sanayileşme işinde görenlerden" olduğunu yazar.[51] Tanpınar sanayileşmenin refah ve istikrar temelli olması gerektiğini de söyler.[52] Eski yıllarda Tanpınar'ın iş ve çalışmaya ilişkin ideal model ola-

46 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınları, 7. Baskı, 1998, s. 285.

47 Hilmi Yavuz, *Kültür Üzerine*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987, s. 39.

48 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, haz., Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Baskı, 2017, s. 233.

49 Yavuz, *a.g.e.*, s. 51-52.

50 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Günlükleri Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, haz., İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 8. Baskı, 2020, s. 258.

51 Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 75.

52 Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, s. 246.

rak Orta Çağ İslam lonca ahlakını benimsediği yönünde bazı yaklaşımlar vardı.[53] Son dönemde yapılan çalışmalarda Tanpınar'ın böyle bir modele öykünmediği hatta mazinin ekonomik düzlemini sorguladığı görülmekte ve bu düzlemi oluşturan lonca ahlakıyla gelecekte yol alınamayacağının bilincinde olduğu ifade edilmektedir. Lonca ahlakının yerine sosyal ve kültürel değerleri dikkate alan bir sanayileşmeyi öne çıkardığı gözlenmektedir.[54] Tanpınar toplumların iktisadi olarak gelişmişlik düzeyinin göstergesi olarak kabul edilen "*iyi dispanserler, hastahaneler*" gibi alt yapı yatırımlarının "*arkalarından tam bir istihsal, refaha yakın bir hayat, çalışma hızının, yalnız onun getirebileceği bir ahlak*" anlayışına gereksinim duyduğunu belirtir. Ayrıca gelişmenin dinamiği olarak kabul ettiği faktörlerin şartların değişmesiyle değiştiğinin de bilincindedir.[55] *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yazarından bekleneceği gibi "*refahın yolu(nun) sağlam bir zaman anlayışından*" geçtiğini vurgular.[56] Ancak Türk insanı zaman dendiğinde "*hep saatte*" kalmış ve "*onun arkasındaki şeyleri ihmal*" etmiştir. Saatle ilgili düşüncelerini ise şu şekilde dile getirir:

> *Saat bir vasıta, bir âlettir. Tabiî mühim bir âlettir. Terakki saatin tekâmülüyle başlar. İnsanlar saatlerini ceplerinde gezdirdikleri, onu güneşten ayırdıkları zaman medeniyet en büyük adımını attı. Tabiattan koptu. Müstakil bir zamanı saymağa başladı. Fakat bu kadarı kâfi değil. Saat zamandır, bunu düşünmemiz lâzım!*[57]

Türk insanı kapitalist sistemin getirdiği zaman anlayışına ve iş disiplinine yabancıydı. Sanayi devrimi öncesinde ve devrimin ilk yıllarında insanların zamana dair fikirlerinin oluşmasında mevsimler, güneş, horozun ötüşü ve hatta rüzgârın yönü belirleyiciydi. Zamanla bunların yerini iki kollu saatler aldı.[58] Bu gelişmeye rağmen insanlarda ortak bir zaman bilinci oluşmadı. Saatin yaygınlık kazanmasına rağmen farklı mesleklerde farklı saat anlayışının varlığını şu şekilde açıklar:

> *Meslekler arasında saat ayarı daima değişiyor. Meselâ bakın buraya, ameleler, küçük işçiler, küçük memurlar saat ayarlarında daha titiz oluyorlar. Hocalar da öyle. Hâlbuki irat sahipleri, ev kadınları, bilhassa hizmetçiler, hulâsa hiç işi olmayanlar, işlerinden başka işleri olmayanlar…*

53 Yavuz, *a.g.e.,* s. 40.

54 Ahmet Güner Sayar, "Tanpınar'da Ülgener Etkisi Var Mı?", *"Bir Gül Bu Karanlıklarda": Tanpınar Üzerine Yazılar,* haz., Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul: 3 F Yayınevi, 2. Baskı, 2008, s. 682.

55 Tanpınar, *Huzur*, s. 191.

56 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü,* s. 226.

57 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 245.

58 Chris Freeman - Francisco Louça, *Zaman Akıp Giderken Sanayi Devrimlerinden Bilgi Devrimine*, çev., Osman S. Binatlı, İstanbul: İthaki Yayınları, 2013, s. 216-217.

> *Yani demek istiyorum ki, kendilerine gösterilen işlerden başka işi olmayanlar... Yani bütün zamanlarını yalnız ona verenler. Meselâ okur yazar yahut musikî seven kadın için ev işi* çarçabuk *bitirilmesi gereken* şeydir. Çünkü *başka iş yapacaktır. O hâlde zaman onun için kıymetlidir. Dışarda* çalışan *ev kadını da böyle. Gündelikçi hizmetçiler de, fakat* ötekilerde *saat mefhumu azalır...*[59]

Tanpınar maddi imkânlarla manevi/zihinsel dünya arasında doğrusal bir ilişki olduğunu düşünür. Ona göre "*fakirlik/sefalet insanı hoyratlaştırır; ruhen sefil eder. İnsanda insanı öldürür. İnsanlık şerefi ancak muayyen bir refah içinde mümkündür.*" Tanpınar'ın kastettiği refah ne İngiltere'deki refahtır ne de Amerika'da var olan refah anlayışıdır. Onun hayalindeki Türkiye'deki refah "insanların hayat, etrafında döneceği değerleri" bulacağı ve "düşünce, etrafında yüzünü saadete" çevirmesini sağlayacak bir refahtır.[60] Ancak Tanpınar Doğu dünyasında maddi hayat ile insanın maneviyatı arasında bir münasebet olmadığına dair yanlış telakkinin de var olduğunun bilincindedir.

Üretim Sorunu, Köy ve Nüfus Meselesine Dair Düşünceleri

Tanpınar'da köy meselesi, üretim ve nüfusa dair vakıalar, yaşanılan realitenin ve günün ihtiyaçlarının bir ürünüdür. Çünkü Türkiye'nin mevcut sorunlarının ancak mevcut realiteye göre çözülebileceğini düşünür. Ona göre realitenin farkında olmayan bir insan "*Türkiye'yi her şey olabilir sanabilir. Hâlbuki Türkiye yalnız bir şey olmalıdır; o da Türkiye. Bu ancak kendi şartları içinde yürümesiyle kabildir.*" Bu durumu Türkiye'de çoğu kimsenin ülke realitesinin farkında olmamasına bağlar. Ülke realitesini bilmemeyi ise ülkeye dair elimizde "*adetten ve isimden başka bir şey, müspet bir şey yok. Cemaatımızın adını biliyoruz, bir de nüfus ve vatan genişliğini*" gibi sınırlı bir bilgi olmasıyla ilişkilendirir. Bu durum herkes için geçerli olmamakla birlikte Tanpınar'ın söyledikleri de farazi ifadelerden ibaret de değildir. Ona göre bilinmesi gereken önemli noktaların başında Türkiye'nin "*bir imparatorluğun tasfiyesinden doğduğu ve onun da eski bir çiftçi*" imparatorluğu olduğu gerçeğidir. Türkiye Cumhuriyeti "*hâlâ onun iktisadi şartları içinde*" bocalamaktadır. Bunun doğal bir sonucu olarak da "*nüfusumuzun yarısından fazlası*" üretime dâhil edilmemiştir. Üretici "*olan da faydalı şekilde yapamıyor. Sadece çalışıyor, emek sarf ediyor. Fakat insan beyhude çalışırsa çabuk yorulur*" diyerek insanların büyük bir kısmının yorgunluğunu vurguluyor. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e devam eden bu beyhude yorgunluğun sonucu olarak "*ne insan, ne toprak geniş manasında ekonomimize, hayatımıza*" olması gerektiği düzeyde giremedi. Bu duruma son vermek için bireysel girişimler

59 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü,* s. 242.

60 Tanpınar, *Huzur,* s. 248.

yerine topyekûn çabalar gerekir.

Tanpınar, Türkiye gibi "çok hareketli, meselelerle dolu bir coğrafyada" bulunan bir ülkenin geçici rahatlamalara güvenmemesi, iktisadi olarak da kendini tek bir ülkeye veya bölgeye bağımlı hale getirmemesi gerektiğinin altını çizer.[61] Çünkü iktisadi ve siyasi şartlardaki ani değişiklik ile "*bu muvazaa yıkılabilir, o zaman ne yapacağız?*" sorusunu sorar. Türkiye ekonomisinin içinde bulunduğu durumu ve bağımlılığı eleştirmesine karşı, ona göre Türkiye'nin asıl meselesi bunlarda değildir. "Asıl mesele toprağı ve insanı hayatımıza" gerektiği gibi sokamamamızdır.[62] Bunun da arkasında nüfusun büyük bir kısmının yaşadığı ve iktisadi olarak bağımlı olduğumuz köy meselesi vardır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında kırsal nüfus oranı %76 civarındaydı. Bu oran 1950'ye kadar çok fazla değişmemiş ancak 1950'den sonra kırsal nüfus sürekli azalmaya başlamıştır.[63] Köy meselesi/köycü düşünce ilk olarak Osmanlı Devleti'nin son döneminde gündeme geldi. Fakat düşüncenin aydınlar ve devletin birlikte yöneldiği siyasi bir mesele hâline gelmesi erken Cumhuriyet döneminde oldu. Yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinde köy meselesinin gündemin ön sıralarına oturmasının birkaç nedeni vardı. Bu nedenlerin başında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e köyde yaşayan nüfusun toplam nüfus içindeki oranının hala yüksek olması gelir. Bunun doğal bir sonucu olarak yeni Cumhuriyet daha az şehirli, diğer bir ifadeyle daha çok köylüydü. Köylüler sadece nüfusun büyük bir kısmını oluşturmakla kalmıyor, aynı zamanda en önemli üretici kesim olması hasebiyle ekonomi için hayati bir öneme sahipti. Bunların tabii bir neticesi olarak da köylülük ülkeyi yönetenlerce dikkate alınması, siyasal ve ideolojik anlamda kazanılması gereken en önemli gücü oluşturuyordu.[64] İkinci neden ise 1930'daki Serbest Fırka denemesidir. Yaşanan bu deneyim Halk Partisi'nin köylü tabanının zayıf olduğunu ve acil olarak bu kitlelerin kazanılmasının hayati önem taşıdığını göstermiştir. Türkiye'de aydınların ve yönetici sınıfın köy ve köylüye ilgilerinin artmasının yanı sıra[65] dünyanın başka yerlerinde yükselen köycü söylemlerinde örnek alınması politikalarda etkili olmuştur.[66]

Türk aydınları arasında köycülük fikrinin yaygınlaşması daha çok 1930'larda

61 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 247.

62 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 248.

63 Murat Yılmaz, "Türkiye'de Kırsal Nüfusun Değişimi ve İllere Göre Dağılımı (1980-2012)", *Doğu Coğrafya Dergisi*, Vol. 20, Sayı 33, 2015, s. 163.

64 M. Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 12.

65 Karaömerlioğlu, *a.g.e.,* s. 52.

66 Karaömerlioğlu, *a.g.e.,* s. 53.

gerçekleşti. Köy meselesi Tanpınar'ın hem güncel sorunlara dair yazdıklarında hem de verdiği birçok mülakat ve röportajda önemli bir yer tutmaktadır. Ona göre Türkiye'de köy meselesini önemli hale getiren belli başlı unsurlar şunlardı: Türkiye nüfusunun büyük bir kısmının köyde yaşaması; "*kasabalarımızın mühim bir kısmının da iktisadî sistemleri ziraat, hayvancılık veya bostancılık üzerine*" kurulduğundan bunların da bir nevi köy özelliği göstermeleri; köyün toplumu kültürel olarak beslemesi ve köy iktisadiyatının ülke ekonomisi açısından önemidir. Tanpınar, köyü "*bir nüfus nispetinden çıkartıp da bir hayat standardı ve zihniyet ve yaşama şekli*" olarak tanımlar ve bu köylülük mefhumu ile bakıldığında şehir olarak kabul edilen çoğu yerin Türkiye'de köy kategorisine gireceğini düşünür. Buradan hareketle Türkiye'de "*hakikatte büyük köy denebilecek şehirlerimiz ve maalesef yavaş yavaş köyleşen şehirlerimiz(in)*" olduğu sonucuna ulaşır. Tanpınar, köyün "*Türkiye'nin en ehemmiyetli meselesi*" olduğunu ve mevcut şartları itibariyle Türkiye'de üç tip köyün bulunduğunu tespit eder. Bunlardan ilki "*iktisadî vaziyeti düzgün olan, tam bir istihsal yapan, hayat standardı yüksek, çalışmayan uzuvları az, dışarıya, vilâyetlere rençber, işçi, işsiz adam çıkartmayan*" köylerdir. Bu köyler genelde Batı Anadolu, Ege ve Marmara bölgelerinde bulunur.[67] İkincisi üretim imkânları geniş olmasına rağmen çeşitli sebeplerle bu olanaklardan yararlanılmayan yerlerdeki köylerdi. Sonuncusu ise "*coğrafî vaziyetleri kendilerine bir nevi kader olan insanların yaşadıkları*" köyler ki onların yeterli ulaşım olanakları yok, hem de "*bağlı oldukları merkezler kendi seviyelerinde oldukları için inkişaf etmezler. Yani toprak kısır, insan görgüsüz ve ufuksuzdur.*"[68]

Tanpınar özellikle köy iktisadiyatını önemli davalardan biri olarak benimser ve dönemin Türkiye'sinde var olan sorunların kaynağını bununla ilintili görür. Sorunların temelinde Türkiye'nin "çok korkunç bir istihsal buhranı içinde" olması yatmaktadır. Bu da "*az istihsalden, az insan çalıştırmaktan ve çalışanların da gereği gibi vasıtalarla çalışmamalarından ileri gelmektedir.*"[69]

Tanpınar üretim için enerji gerekliliği üzerinde de durur ve yaşadığı dönemde enerjinin kaynağının kömür, benzin ve elektrik olmak üzere üç olduğunu belirtir. Gerçek üretim, ancak insan gayretiyle ve üç enerji kaynağının işbirliğinden doğar.[70] Tanpınar bu sorunun çözümünün ancak "*mevzuunu iyi kavrayan bir bilgi ile yapılan çok geniş bir istihsal hareketi ile*" mümkün olacağını düşünür. Bilmenin ve meseleyi kavramanın göstergesinin de "*plânla işe girişmek*" olduğunu belirtir. Bunlar yapıldığı takdirde köyü ve şehri içine

67 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* s. 291.

68 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 292.

69 Tanpınar, *a.g.y.*

70 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 293.

alan "*tam bir iktisadi kalkınma*" gerçekleşecektir.[71]

Tanpınar bugünün dünyası için iktisadi kalkınma yanında "*sosyal kalkınma ihtiyacı*" olduğuna da işaret eder. Sosyal kalkınma "*cemiyet realiteleri üzerinde düşünerek, onları değiştire değiştire*" yapılması gereken bir iştir. İstanbul örneği üzerinden "sosyal kalkınma" projesini izah eder. İstanbul'un kalkınması için "sadece marul yetiştiren bir memleket" olmanın ötesine geçilmeli ve ülkenin diğer yerleriyle birlikte kalkınması için yeni "*bir istihsal programı*" yürürlüğe konulmalıdır. Tanpınar, köylerde yaşayan nüfusun demografik özelliklerini gösteren "*en teferruatlı*" istatistikler hazırlanması gerektiğini düşünmektedir. Çünkü Türkiye'nin "*davası bir istihsal davasıdır ve planla çalışma meselesidir. Bu da demokratik bir bilgiye ve çalışmaya dayanır. Münevverlerimiz gibi devletimizin de esas hedefi bu olmalıdır.*"[72]

Tanpınar'a göre Türkiye'de ele alınması gereken diğer önemli bir husus da eğitimdir. Eğitim bir ülkede beşeri sermayenin niteliğini artırmanın yoludur. Türkiye'de "*birtakım mekteplerimiz var; birçok şeyler öğretiyoruz*", kopuş dönemiyle birlikte eğitimin amacı sadece kamuda "*eksik olan bir memur kadrosunu doldurmak*" hâline dönmüştür. Ona göre asıl gündemde olması gereken soru memur kadroları dolduğu zaman ne yapılacağıdır. Türkiye'de var olan eğitim anlayışına göre çocukların "*muayyen yaşlara kadar*" okutulmasının adet edinildiği ve bunun şimdilik iyi bir şey olduğu, ama "*günün birinde bu mektepler sadece işsiz adam çıkaracak, bir yığın yarı münevver hayatı*" kaplayacaktır. Tanpınar asıl sorunun o zaman başlayacağını ifade eder. Okullardan mezun olanlara istihdam alanları yaratılmaması durumunda bir krizle karşı karşıya kalınacağını öngörür. Muhtemel krizin önüne geçilmesi için eğitimin "*istihsalin yardımcısı*" hâline getirmeyi önerir.[73] Bunun nasıl yapılacağı konusunda ise Almanya'da1870'den önce Bismarck'ın uygulamalarını örnek olarak verir. Bismarck eğitimin üretimin yardımcısı olmasını sağlamak amacıyla "*lise mezunu proleterler*" oluşturmuştur. Türkiye'de de kamunun eğitimliler için bir istihdam alanı olarak düşünülmesinden vazgeçilmesi gerektiğine vurgu yaparak, devletin bu yanlış anlayışa kısa sürede son vermesini ister. İhtiyaç fazlasına son vermek için de Türkiye'nin hangi alanlarda ve hangi nitelikte eğitimli insana ihtiyacı olduğuna dair iyi bir plan ve programın yapılmasının lüzumuna işaret eder.[74] Tanpınar, makine ile meşgul olmayan ve belirli bir düzeyde refaha ulaşmayan insanın okumayı yazmayı öğrense bile zamanla unutacağını iddia eder. Özellikle Avrupa ve Amerika'da "*ilk tahsil(in) muayyen bir iş seviyesinden*" dolayı ortaya çıktı-

71 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 294.

72 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 294.

73 Tanpınar, *Huzur,* s. 248.

74 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 294.

ğına dikkat çeker.[75]

Tanpınar Türkiye'de refah artışının sağlanması için iç piyasanın genişletilmesi ve "*yarı zirai, yarı sınai bir iş*" hayatının da oluşturulması gerektiğini ifade eder. Bunun içinde çok sayıda "*hususi istihsal kaynaklarımız*" olduğunu belirtir. Özellikle iç piyasanın canlı olduğu döneme ilişkin olarak da Tanpınar Osmanlı İstanbul'unu örnek verir. Osmanlı döneminde İstanbul'un büyük bir tüketim merkezi olduğu şöyle anlatır: "*Bütün yakın şark buraya akardı. O kadar ki, otuz senede bir şehir yanar ve köşkleri, konakları, yalılarıyla, çarşılarıyla, pazarlarıyla adeta yeni baştan, yapılırdı. Yanya'nın çiftliği, Yenice'nin tütünü, Mısır'ın pamuğu, hulasa İslam dünyasının yarısının istihsali bu şehirde harcanırdı.*" Cumhuriyetle birlikte İstanbul'un "*nüfusunun onda sekizi küçük müstahsilden ibaret*" hale geldi ve İstanbul küçük işletmelerin hâkim olduğu bir ekonomi konumuna düştü. Küçük işletmeler daha ziyade "*toprağın üstündekini toplayarak*" faaliyetlerini sürdürüyorlardı. Oysa İstanbul planlı bir çalışma ve sanayileşme sayesinde "*cemiyetimizin yüzünü yirmi senede*" değiştirebilecek bir potansiyele sahipti.[76]

Tanpınar Türkiye coğrafyasının her bir bölgesinin doğal kaynaklar ve beşeri sermaye açısından çok farklı imkânlar sunduğunu, ancak bu farklılıklar göz ardı edilerek "*bütün memlekete aynı gözle bakmak, adeta müsavi*" addetmek gibi bir yanlışa düşüldüğünü belirtir. Bu sorunun ancak şu şekilde çözülebileceğini belirtir: "*Hâlbuki vatanımız ve insanımız ve imkânlarımız çok değişiktir ve bu seviye değişikliği bize tedbir ve çalışma sistemi değişikliğini katiyetle emretmektedir.*"[77] Tanpınar, Türkiye'nin bir nevi bölgesel kalkınmaya yönelik uygulamaları yürürlüğe koyması gerekliliği üzerinde durur. Yaygın kanaatin aksine Tanpınar ülkeyi zenginleştirecek kaynakların sadece İstanbul'a mahsus olmadığını bilir. Ona göre Doğu Anadolu enerji, ziraat ve hayvancılık için elverişli, Marmara bölgesi ise birçok zenginliği bünyesinde barındırmaktadır.[78] Aynı zamanda Türkiye'nin en önemli meselesinin üretim davası olması hasebiyle üretimin artması için kara, deniz ve hava ulaşım imkânlarının artırılmasını; işletilmeyen madenlerin işletilmesini; hayvan ve bitkilerde verimliliği artıracak ıslah çalışmalarının yapılmasını; bataklıkların kurutulmasını ve sağlık işlerinin iyileştirilmesini önerir.[79]

Tanpınar'ın İş ve Çalışma Meselesine İlişkin Düşünceleri

75 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 333.

76 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 248.

77 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 294.

78 Tanpınar, *Huzur*, s. 248.

79 Tanpınar, *Hep O Boşluk*, s. 246-247.

Tanpınar'ın çalışma ve iş ilgili düşüncelerinin yer aldığı önemli yazılarından biri "İş ve Program" başlığını taşıyan yazısıdır. Bu yazı da çalışmanın birey ve toplum açısından önemini gözler önüne serer. Tanpınar Türkiye'deki mevcut sorunların temelinde verimli çalışmamamız ve yaşadığımız çağın gerektirdiği düzeyde üretici olmamamızla ilintili olduğunu belirtir. Bireysel ve toplumsal hayatta insan çalıştıkça ve çalışmasının üretime katkısını gördükçe mutlu olacağını ifade eder. Toplumsal buhranların üretim yetersizliği ve tembellikle bağlantılı olduğunu varsayar. Tanpınar insanın çalışması ve işe yaradığına dair bir duyguya sahip olmasının onu mutlu etmenin önemli yollarından biri olduğunu belirtir. Özellikle bu duygundan yoksun kalınması hâlinde ise insanın hem ruhen hem de bedenen çökeceğini ileri sürer. "Çünkü insan çalışan ve çalıştıkça gelişen mahlûktur."[80] Eserlerinde çalışma konusunda olması gereken ile olmaması gerekene dair düşüncelerinin iç içe geçtiği görülür. İş ve çalışma ile ilgili fikirlerine dikkatli bakıldığında Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet ile devam eden kopuşun neden olduğu sorunların Cumhuriyet döneminde daha da ivme kazandığı görülür.

Tanpınar'a göre "*her iş, iş değildir. İş evvelâ bir zihniyet ve zaman telâkkisidir.*" Özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde toplumun değişen zihniyet yapısını, saatleri ayarlamak üzerine inşa edilen bir kurum üzerinden ele alır.[81] Görünüşte saatleri ayarlayacak olan enstitü aslında Tanzimat'la birlikte var olan ikiliğin yarattığı sorunlar arasında bocalayan toplum ve bireyleri aynı doğrultuda ilerlemeye yönlendiren bir kurumu ya da anlayışı sembolize eder. Enstitünün asıl işlevlerinden biri de toplumda farklı yaşam anlayışına sahip bireyler arasındaki düşünce farklılıklarını ortadan kaldırıp onları aynı noktada buluşturmaktır.[82] Tanpınar bu eserinde sürekliliğin olmamasının iş ve çalışma yaşamında nasıl sorunlara yol açtığını gözler önüne serer: Ortak bir iş ve çalışma anlayışının olmaması; insan kaynakları politikasının yanlış uygulanması; irrasyonel davranışlar; bürokrasi ve ihtiyaç olmayan kurumların tesis edilmesi gibi birçok sorun burada rahatlıkla gözlemlenebilir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde özellikle mazi ile irtibatı olmayan bir kurumun inşa edilmesinin ortaya çıkardığı tuhaflıkları gözler önüne serer. Ayrıca bu kurumun Türkiye'de "çoğu şeyin" başlangıcı olarak takdim edilmesini eleştirir. Kurumun kurucusu ve müdürü olan Halit Ayarcı'ya göre enstitü "*kurulmadan evvel memlekette hakikî iş hayatı*" ve çalışma felsefesi

80 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 250-251.

81 Derya Güler Aydın, "Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Weber'in İzsürümü: Rasyonel ve İrrasyonel Değerler", *Bilig*, Sayı 94, Yaz 2020, s. 42.

82 Rıfat Günday, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni", *İlmi Araştırmalar*, Sayı 24, 2007, s. 89.

yoktu, çünkü "çalışmak ancak muayyen" bir disiplinle olur.[83] Ayarcı'nın çalışmaya ve işe yaklaşımı Batı Avrupa'daki kapitalizmin iş ve çalışma yaşamına getirdikleri ile benzerlik arz eder. Batı Avrupa'da ortaya çıkan kapitalizm rasyonel-metodik çalışmayı, kendine vazgeçilmez bir hayat ilkesi ve felsefesi hâline getirmesiyle oluşmuştu. Ayrıca oluşum döneminde tüketim ve gösterişten çok tutumluluğu ve hesaplılığı esas alan iş adamı vardı. Max Weber'e göre, kapitalist zihniyet çoğu insanın sandığı gibi hudutsuz bir kazanma ve sömürme hırsı demek değildir.[84] Bu açılardan bakıldığında Halit Ayarcı karakteri üzerinden Tanpınar'ın kapitalist çalışma anlayışıyla örtüşen yaklaşımı rahatlıkla görülebilir.

Tanpınar, enstitü üzerinden kopuş döneminde Türkiye'de kamu kurumlarının ihtiyacı olan insan kaynağını nasıl temin ettiklerine ilişkin yaklaşım ve eğilimleri gündeme taşır. Var olan eğilimlerden ilki kurumların ihtiyacı olan personeli kendisinin yetiştirme düşüncesidir. Bunun arkasında kurumun kendi yetiştireceği personele daha fazla güvenmesi; onların daha iyi performans göstereceğine inanılması; yapılan işin "*son derecede mühim*" bir iş olduğu kanaati; başkasının/yabancının görmemesi ve bilmemesi gereken bir iş yapıldığına olan kuvvetli inanç vardı. Bu nedenlerden dolayı yabancılar, tanımadıkları ve referansı olmayanlar istihdam edilmeyecekti. Yabancı personelin kurumda istihdamı hâlinde işin bozulacağı ve güven probleminin çıkacağından endişeleniyorlardı.[85] Bu düşünce devletin tüm kurumlarına teşmil edilebilir[86], zira devleti temsilen enstitüyü ziyaret eden belediye reisi de yabancı istihdamı konusunda benzer sözler sarf etmiştir. Belediye reisine göre yabancılara "*hem laf anlatması güç oluyor, hem de yadırgamalarına tahammül edilmiyor. En tabiî şeylere bile intibak*" edemiyorlardı.

Tanpınar, kopuş döneminde yabancı istihdamıyla ilgili fiili bir duruma da dikkat çeker. O da Türkiye'nin bütün alanlarda "*ecnebi mütehassısa*" bağımlılığıdır. Tanpınar sırf bu düşüncenin geçerliliğini yitirmesi için yabancı personel istihdam edilmemesi gerektiğini düşünür. Ayrıca "*her şeyi onlardan mı öğreneceğiz? Memleket evlâdını hiç mühim bir işte görmeyecek miyiz?*" düşüncesi de bunu beslemektedir. Bu konuda sıkı durulması hâlinde bir süre sonra Türkiye'deki kamuoyunun yabancı personel istihdam etme eğiliminden vazgeçeceğini varsayar. Ayrıca Türk insanının geçmişteki başarılarının gerisinde kendi insanının gücü ve emeği vardır. Örneğin Osmanlı'nın Vi-

83 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 133.

84 Sabri F. Ülgener, *Zihniyet ve Din İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*, İstanbul: Derin Yayınları, 2006, s. 12.

85 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü,* s. 238.

86 Murat Koraltürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Ekonominin Türkleştirilmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 258-259.

yana'ya kadar yaptığı seferler "*ecnebi mütehassıslarla*" başarılmamış, bunlar kendi insan kaynağımız sayesinde başarılmıştı. Bu ve buna benzer başarıların gerisinde de kendimize olan güvenimiz vardı. Diğer bir mesele de ihtiyaç olan insan kaynağının yurt içinden nasıl temin edileceği sorunuydu. Enstitüye, referansı olmayan ve iyi tanımadıkları kimse alınmayacaktı. Bu prensibi işletmek için kendilerine göre bir çözüm yolu bulmuşlardı: "*Personelin yarısı, kendi akraba ve yakınlarımız olacak. Yarısı da dışardan güvendiğimiz yüksek insanların tavsiyelileri. Böylelikle her nevi dedikoduyu önlemiş olacağız... Herkes kefaleti umumiye altında çalışacak.*"[87] Ayrıca alınacak personel için imtihan yapılmayacak ve diploma istenmeyecektir. Çünkü bu gibi talepler "*alelade memuriyetler için lâzım gelen şeylerdir. Hâlbuki bu hayatın bizatihi kendisi olan bir iş. Memur değil, mütehassıs ister... Hem böylece barem*" müşkülatı gibi çeşitli engellerden kurtulmuş olunacaktı.[88] Tanpınar insan kaynağı seçiminde enstitünün uyguladığı yöntemin doğru olmadığını örnekler üzerinden bize gösterir.

Tanpınar, Halit Ayarcı'nın ağzından modern devlet yapılanmasının en önemli unsurlarından biri olan bürokrasiyi de eleştirmektedir: "*Ah bu formaliteler! İş görmek isteyen insana kımıldamak imkânını bırakmıyor. Bu kadar sıkı kayıtlar, formaliteler içinde nasıl çalışılır?*" SAE'nin kuruluşundaki en etkili ve yetkili isim bile "*eğer bir gün bu kadar sevdiğim ve şevkle kurulmasına çalıştığım bu müesseseden ayrılırsam, emin olun ki, tek sebebi bu*" kayıtlar diyecektir. Enstitünün kuruluş aşamasında "*bu kadar abes şeyler için vaktimizi israf*" ettik diyerek hayıflanacak, "*S.A.E.'nde bu cinsten bir vakit israfı hakikaten hazin bir şey!*"[89] sözleriyle üzüntüsünü dile getirecekti.

Tanpınar, geçmişte ve günümüzde Türk insanının karşısında bir ikilem gibi duran madde/dünya-mana/ahiret dengesine dair yanlış bir anlayışın olduğunu düşünmektedir: "*Bir taraftan insanın ve manevi kıymetlerin etrafında ısrar ederken, öbür taraftan cemiyet içinde bir kalkınma (dünyaya ait) işi ile uğraşmanız, her şeyin başında iş hayatının tanzimini istemenizdir. Bu çok maddede kalmak olmuyor mu?*"[90] Ona göre bu durum realitenin bir gereğidir. Bu nedenle biri diğerine tercih edilemez:

> *Bu ihtiyaç da öbürüyle beraber geliyor. Hatta ayrı değiller. Aynı vakıanın iki yüzü. Biz bir taraftan bir medeniyet ve kültür buhranı içindeyiz; diğer taraftan bir iktisadi reforma ihtiyacımız var. İş hayatına açılmamız lazım. Bunların birini öbürüne tercih edecek vaziyette değiliz. Buna hakkımız da yok. İnsan birdir. Çalıştıkça ve bir*

87 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 238.

88 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 239.

89 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 315.

90 Tanpınar, *Huzur*, s. 245.

> *şey yarattıkça kendisini bulur, iş mesuliyeti, mesuliyet düşüncesi insanı doğurur.*

Aynı zamanda "*iş, kendi medeniyetini ve kültürünü de yapar; insanını yetiştirir.*" Ancak "*bunu yapabilmemiz için işin açılması, genişlemesi, cemiyetin ve hayatın yaratıcı vasıflarını tekrar kazanması*" gerekir.[91] Ona göre;

> *iş insanı temizliyor, güzelleştiriyor, kendisi yapıyor, etrafıyla arasında bir yığın münasebet kuruyordu. Fakat iş aynı zamanda insanı zapt ediyordu. Ne kadar abes ve manasız olursa olsun bir işin mesuliyetini alan ve benimseyen adam, ister istemez onun dairesinden çıkmıyor, onun mahpusu oluyordu. İnsan kaderinin ve tarihin büyük sırrı burada idi.*[92]

Tanpınar, insanın başkasına yük olmayı değil çalışmayı ve kendi el emeğiyle geçinmeyi esas alması gerektiğinin önemini vurgular. Bu düşüncesini *Sahnenin Dışındakiler*'de şu şekilde ifade eder: "İnsan, elidir kardeşim, anladın mı? Bizi biz yapan elimizdir. Elin düşünceni terbiye etsin! Bütün varlığıyla kendini eline ve elindeki işe ver… El çalışmalı, öbürleri adeta farketmeden onunla beraber yürümeli. Yani elinin emrine girmelisin!"[93] El emeğinin insanın temel ihtiyaçlarını temin etmenin en iyi yolu olma yanında onun ruhunun da temizlenmesine katkı yaparak Allah'a yaklaşmasının yolunu açtığını iddia eder.[94] Tanpınar'ın bireyin ve toplumun çalışmasına önem atfetmesinin bir göstergesi de romanlarında savaş zengini,[95] karaborsacı, sonradan görme ve emeği olmaksızın kolay yoldan zengin olan kişilere olumsuz bakması da gösterilebilir.[96] *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de benzer şekilde servet edinme yolu olarak çalışma yerine definecilik ve simyacılığın tercih edilmesini Kayser Andronikas hazinesi ile Abdüsselam Bey ve eczacı Aristidi Efendi'nin simya formülleri örnekleri üzerinden eleştirir. Göz önüne serilen örneklerde de görüldüğü gibi insanın çalışma yerine boş işler peşinde koşmasını doğru bulmaz.[97] Tanpınar'ın çalışmaya/işe ve dünyaya dair görüşleri yer yer Melamiliğin bunlara ilişkin yaklaşımını çağrıştırır. Ancak onun bu görüşlerinin gerisinde Melamiliğinin etkisinin olup olmadığı konusu bu çalışmanın sınırlarını aşan ve hâlihazırda araştırılmaya muhtaç meselelerden biri olarak zikredilebilir.

91 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 246.

92 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 355.

93 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. Baskı, 1999, s. 24.

94 Tanpınar, *Mahur Beste,* s. 163.

95 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler,* s. 159.

96 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 175-176.

97 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 42.

Tanpınar'a göre girişim/iş "*evvelâ bir sergüzeşt olmalı, sonra tuhaf olmalı, imkânsız olmalı, herkesi şaşırtmalı, hattâ korkutmalı ve sonra da iş olmalı… aynı zamanda inanacağı bir tarafı da bulunmalıdır.*" Bu tip girişimlere örnek olarak da kaçakçılık ve kutuplara seyahat verilmiştir. İşte olmaması istenen tek özellik onun sıradan olmamasıdır. Devlet memuriyeti bir "*sergüzeşt*" içermediğinden ona göre bir iş değildir.[98] Tanpınar'ın iş'te (girişim) olması gerektiğini düşündüğü özelliklerin büyük bir kısmı Batılı iktisatçıların girişimcide taşıması gereken vasıflarla paralellik arz eder. Dolayısıyla Batılı girişimci modeliyle Tanpınar'ın tahayyül ettiği "iş"in sahibi benzer vasıflara sahiptir. İktisatçılara göre girişimci risk alabilen; kötü şansları peşinen kabul eden; yenilik yaratma yeteneği olan ve belirsizliklerle mücadele eden biri olarak tanımlanır.[99] Tanpınar'ın işle ilgili düşünce ve yaklaşımları kapitalizmin oluşum dönemindeki Batı dünyasında varolan girişimci tipine benzer özellikler gösterir. Batı dünyasındaki kapitalizmin yükselme döneminde açık denizlerdeki ticari faaliyetler sadece rantabilitesinin yüksek olmasına bağlanamaz. Sabri Ülgener'e göre bunun gerisinde: tahakküm hırsı; bilinmedik ufuklar arkasını merak; yarı ciddî, yarı vehim ve hayal mahsulü sayılabilecek bir tecessüsün zorlayışı; gözü pek bir sergüzeştçi yığınının peşinden sürüklemesi vardır.[100]

KAYNAKÇA

Alada, A. Dinç. *İktisadın Kayıp Felsefesi*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2012.

Anar, Turgay. *Huzur Atlası: A.H. Tanpınar'ın Huzur Romanını Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.

Aydın, Derya Güler. "Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Weber'in İzsürümü: Rasyonel ve İrrasyonel Değerler". *Bilig*. Sayı 94, Yaz 2020.

Genç, Mehmet. *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2000.

Göle, Nilüfer. *Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*. İstanbul: Metis Yayınları, 5. Baskı, 2012.

Günday, Rıfat. "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni". *İlmi Araştırmalar*. Sayı 24, 2007.

Freeman, Chris - Louça, Francisco. *Zaman Akıp Giderken Sanayi Devrimlerinden Bilgi Devrimine*. Çev., Osman S. Binatlı. İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.

Karaömerlioğlu, M. Asım. *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet*

98 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 255.

99 A. Dinç Alada, *İktisadın Kayıp Felsefesi*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2012, s. 290-295.

100 Sabri F. Ülgener, *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, İstanbul: Derin Yayınları, 2006, s. 181.

Döneminde Köycü Söylem. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Koraltürk, Murat. *Erken Cumhuriyet Döneminde Ekonominin Türkleştirilmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Köse, Ahmet Haşim-Öncü, Ahmet. *Kapitalizm, İnsanlık ve Mühendislik Türkiye'de Mühendisler Mimarlar*. Ankara: Türkiye Mühendisler ve Mimar Odaları Birliği, 2000.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları, 7. Baskı, 1998.

North, Douglass C. *Kurumlar, Kurumsal Değişim ve Ekonomik Performans*. Çev., Gül Çağalı Güven. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2002.

Okumuş, Ejder. "Geleneksel Siyasal Kimliğin Çözülmesinde Tanzimat (1839-1856)". *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* V. Sayı 4, 2005.

Özveren, Eyüp. "Bernard Chavance ve Kurumsal İktisat". Bernard Chavance'nin *Kurumsal İktisat* (içinde). İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.

Özçelik, Emre - Özveren, Eyüp. "Kurumsal İktisat'ın Dünü, Bugünü, Yarını". *Ekonomik Yaklaşım.* 26 (96), 2015.

Parla, Jale. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Polanyi, Karl. *Büyük Dönüşüm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Sayar, Ahmet Güner. "Tanpınar'da Ülgener Etkisi Var Mı?". *"Bir Gül Bu Karanlıklarda": Tanpınar Üzerine Yazılar.* Haz., Abdullah Uçman-Handan İnci. İstanbul: 3 F Yayınevi, 2. Baskı, 2008.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Baskı, 1987.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Baskı, 2005.

_____, *Günlükleri Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. Haz., İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 8. Baskı, 2020.

_____, *Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar*. Haz., Erol Gökşen, İstanbul: Dergâh Yayınları, 5. Baskı, 2019.

_____, *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 10. Baskı, 2000.

_____, *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 5. Baskı,1999.

_____, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

_____, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Baskı, 2000.

_____, *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. Baskı,1999.

_____, *Tanpınar'ın Mektupları*. Haz., Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 7. Baskı, 2017.

_____, *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 3. Baskı, 2000.

Türkislamoğlu, Elif. *Türk Düşünce Dünyasında Tanpınar*. Ankara: Hece Yayınları, 2015.

Ülgener, Sabri F. *Zihniyet ve Din İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*. İstanbul: Derin Yayınları, 2006.

_____, *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*. İstanbul: Derin Yayınları, 2006.

Yavuz, Hilmi. *Kültür Üzerine*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987.

Yılmaz, Feridun. "İktisat, Kurumsal İktisat ve İktisat Sosyolojisi". *Sosyoloji Konferansları*. No 45, 2012-1.

Yılmaz, Murat. "Türkiye'de Kırsal Nüfusun Değişimi ve İllere Göre Dağılımı (1980-2012)". *Doğu Coğrafya Dergisi*. Vol. 20, Sayı 33, 2015.

Ahmet Hamdi Tanpınar İhtifalleri ve Kültürel Bellekte Tanpınar'ı Hatırlama Biçimleri

İbrahim Öztürkçü
Doktora öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı

"İnsanı bulan daima kalır!"
Ahmet Hamdi Tanpınar

Ölüm duygusu, hayatla beraber başlamıştır. Hayatın kimi zaman kardeşi, kimi zaman alternatifi ya da karşıtı olarak algılanan ölüm, insanlığın en büyük meselelerinden, trajedilerinden, dolayısıyla fikir ve duygu dünyasının, sanat faaliyetinin temel konularından birisi olmuştur. Ölüm, primitif çağlardan, en skolastik ya da manevi devirlerden en modern zamanlara ve günümüze kadar insan zihnini meşgul etmiş, bazen trajedi, bazen kaçınılmaz son veya tam tersi "vuslat" olarak görülmüş ama her durumda, her insanın "tadacağı" bir olgu olarak güncelliğini korumuştur. Türkler, kadim zamanlardan beri ölüme farklı bir gözle bakan millet özelliğiyle dikkat çekmiş, ölülerine büyük hürmet göstermiş, bu alanda kendine özgü birtakım ritüeller geliştirmiş, ölülerinin ebedi makamlarına bir taarruz ya da saygısızlığı savaş sebebi sayacak kadar konu üzerinde hassasiyet göstermişlerdir.[1]

Ölüm meselesi, bilim adamları ve filozoflar kadar şair ve yazarları da meşgul edegelmiş konuların da başında gelir. Ölümü bu kadar problemli ve muamma kılan şeylerden biri Yakup Kadri'ye göre ölenlerle aramızdaki derin sükût ve irtibatsızlıktır:

> Ara sıra âhiretten haber gelseydi, ölüm bu kadar müthiş olmayacaktı. Giden gidiyor, hiç dönmüyor ve gittiği yerden hiç ses çıkmıyor. Dönmesin kalsın. Fakat bu ağır, bu kesif, bu korkunç

1 Mehmet Samsakçı, *Ölüme Açılan Estetik Kapı: Türk Mezar Taşı Edebiyatı*, İstanbul: Kitabevi, 2015, s. 1-7.

> sükût neden? Gidenler, arkalarından ne kadar ağladığımızı, haykırdığımızı, kalbimizde açtıkları derin boşluğu bilmiyorlar mı?[2]

Yakup Kadri, ahirete göçen bunca insandan bir haber gelmemesini dehşetli bir sır olarak niteler ve bunu, ölümün bütün varlığımızı titretmesinin nedeni olarak görür. Ölümün görünüşteki dehşet verici yüzüne karşın, Müslüman Türk devletleri inançlarının emrettiği emirler/tavsiyeler doğrultusunda (kadere iman gibi), dini ve örfi birtakım pratiklerle ölüm acısını hafifletebilmişlerdir.

İhtifal (anma merasimi) geleneğinin mucidi ve organizatörü olan İhtifalci Mehmed Ziya Bey'e göre büyük adamları anmak öyle yüksek bir düsturdur ki milletlerin hayat hakkı buna bağlıdır. Bu itibarla yaşamak isteyen milletler büyüklerini, ulularını daima hatırlamalı ve onlara hürmet göstermelidir. Çünkü fertlerin içtimaî terbiyesi, irfan derecesi ancak bu sayede yükselir. İçtimaî muhit de maddî mevcudiyetini ancak bu vasıta ile temin ve hayat hakkını devam ettirebilir. Geçmiş önemli insanları anmanın gençleri çalışmaya teşvik edici tarafı da vardır. Muallim Naci'ye göre ümmetin içinden yetişen bilgi ve hüner sahipleri, hayatta ve ölümünde hürmete mazhar oldukları daima görülmelidir ki herkes şevke gelsin ve onlar gibi olmaya çalışsın. Bu konuya önem veren yazarlardan, Türk Derneği'nin asil ve Tarih Encümeni'nin yardımcı üyelerinden olan Bursalı Mehmed Tâhir Bey, Osmanlı Müellifleri adlı eserinin girişine "*Büyüklerini Tanımayan Millet Yükselemez!"* ibaresini koymuştur.[3]

Batı edebiyatında birçok yazar, gerek manzum gerekse mensur yazılarında şair ve yazarların vefatları sonrası unutulmalarına, çağdaşları tarafından ihmal edilmelerine dikkat çekmiştir. Edgar Poe'nun Baltimore'da anıt kabri yapıldığında, ozanın kabartma bir görüntüsü çıkmasın diye, granit bir kayaya yaslatılmıştır. Mallarmé, ozanı ve anıt kabrini anlattığı *Edgar Poe'nun Mezarı* (*Le Tombeau d'Edgar Poe*) şiirinde onun çağında anlaşılmamışlığını, yontulmamış kaya parçasının sembolik değeriyle dile getirmiştir. Söz konusu şiirdeki "kılıç" Poe'nun yapıtlarındaki "ilahi sesin", "melek" ise Poe'nun sembolüdür. Mallarmé'nin Baudelaire ve Poe ile birlikte Verlaine de yüreğinde anıtlaşmıştır. *Mezar* (*Tombeau*) adlı şiirini ise Verlaine'in ölüm yıldönümünde yazmıştır. Dizeler, Baudelaire gibi, Poe gibi, Verlaine'in de çağında anlaşılmadığını, kadrinin bilinmediğini vurgulamaktadır. Şiirdeki "olgun yıldız" Verlaine'in sembolüdür. Sembolizmin ustabaşı sayılan Mallarmé'nin "ölüm ve yeniden doğuş" çocukluğundan beri kendisini etkileyen

2 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961, s. 26-27.

3 Bursalı Mehmed Tâhir Efendi, *Osmanlı Müellifleri I*, haz., A. Fikri Yavuz-İsmail Özen, İstanbul: Meral Yayınevi, 1971, s. 23.

iki kavram olarak bilinmektedir.[4]

Yaşarken veya öldükten sonra "anmak ve anılmak" hemen her şair veya yazarın kaygılarından biri olmuş, kimisi bu isteğini dizelere dökerken, kimisi de düz yazılarında bu mesele üzerinde ısrarla durmuştur. Divan edebiyatı şairleri daha çok "vefa" kelimesi üzerinden bu konuyu ele alırken, Modern dönem şairleri imaj ve imgeler üzerinden okurlarına mesaj vermiş ve "öldükten sonra hatırlanmayı" gelecek nesillere bir nevi vasiyet etmişlerdir.

Geçmişi bugünde yaşayan ve tekevvün hâlinde sürekli varlığını hissettiren bir realite olarak algılayan Tanpınar, mazi ile irtibatın hangi açılardan sağlanacağına dair Türk edebiyatında en çok kafa yoranlardan biridir. Ona göre bugünde gördüğümüz her şeyde "mazi dediğimiz o uzak masal ülkesinden toplanmış hususi renkler, çok özel aydınlıklar ve geçmiş zamana ait bütün duygularda olduğu gibi çok hasretli lezzetler vardır." Tıpkı kendimiz gibi geçmiş zaman da bizdeki aksiyle tekevvün hâlindedir. Kâinatımızı nasıl kendi akislerimizle yaratırsak; maziyi de düşüncelerimizle, duygularımızla ve değer hükümlerimize göre öyle yaratır, değiştiririz.[5]

"Şark, ölümün sırrına sahiptir" diyenleri haklı bulan Tanpınar, Doğu milletleri "içinde ölüme Türk milleti kadar hususi bir çehre veren, her türlü laubalilikten sakınmakla beraber, onu ehlileştiren, başka millet" olmadığı kanaatindedir.[6] Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebî eserleri, bilimsel çalışmaları ve günlüklerinden yola çıkarak şairin ölüm kavramına dair düşünceleri üzerinde bir yüksek lisans çalışması yapan Tolga Bayındır'a göre, Tanpınar da her insan gibi "ölümlü" olduğunun bilincindedir. Değişmez kaderiyle, yani ölümle yüzleşeceği kaçınılmazdır; ancak onun sanatçı duyarlılığından kaynaklanan asıl endişesi, ismiyle veya eseriyle anılıp anılmayacağıdır.[7]

1901 yılında doğan şair, romancı, hikâyeci ve edebiyat tarihçisi Ahmet Hamdi Tanpınar, büyülü rüyaların sırlarına açılan ölüm kapısından içeri girdiği 24 Ocak 1962 tarihinden itibaren,[8] günümüze ulaşıncaya kadar birçok vesile ile edebî ve kültürel bellekte iz bırakmaya devam etmektedir. Necip Fazıl'ın ifadesiyle "bir ölüler meşheri" olan Türk edebiyatında, unu-

4 Şairler Prensi: Stephan Mallarmé, haz. ve çev., Erdoğan Alkan, İstanbul: Broy Yayınları, 1998, s. 10-11.

5 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 94, 196.

6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 103.

7 Tanpınar'ın ölüme bakışı, hayat karşısında ölümün tezahürlerine dair etütleri ve ölüm için kullandığı metafor ve imgelere için bkz., Tolga Bayındır, Ölüm Karsısında Ahmet Hamd*i Tanpınar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale 2010, s. 66-166.

8 "Prof. Tanpınar Vefat Etti", *Cumhuriyet* gazetesi, 25 Ocak 1962, s. 1.

tulmuşluk çukurundan, araştırmacıların ve akademisyenlerin gayretiyle zoraki çıkarılmaya çalışılan şair ve yazarlardan farklı olarak, bir dönem ihmal edilse de, Tanpınar, kendinden ve eserlerinden bahsettirecek vesileleri bizlere cömertçe sunmaktadır…

1930'lu yılların sonralarında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Akademi İkinci Direktörü ve Sanat Tarihi Profesörü Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşarken Namık Kemal ihtifalleri dışında katılım gösterdiği anma merasimleri Yahya Kemal'in ölümü sonrası düzenlenen programlardır. 12 Aralık 1958 Cuma günü İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi konferans salonunda Edebiyat Fakültesi Mezunları Cemiyeti tarafından düzenlenen ihtifalde Doç. Dr. Cahit Tanyol, Prof. Vehbi Eralp, Prof. Nihat Reşat Belger, Ord. Prof. Kazım İsmail Gürkan gibi dönemin önemli tanıkları arasında Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar da vardır. Bu isimlerle birlikte "Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti"nin yönetim kurulunda da yer alan Tanpınar, 1962 yılında da hocasına vefasını göstererek[9], söz konusu cemiyet bünyesinde, *Yahya Kemal* eserini neşretmiş, onun şair ve entelektüel portresini ölümünden evvel gelecek nesillere armağan etmiştir. Yahya Kemal'i toplumsal hafızaya mal etme gayretlerinin bir neticesi olarak önce Yahya Kemal Enstitüsü, ardından da Yahya Kemal Müzesi'nin kurulduğunu biliyoruz. Tanpınar, elinden geldiği kadar bu faaliyetlere destek vermiş ve anma merasimlerinin önemli bir rüknü olarak ön safta yer almıştır.[10] Fakat kendisinin ölümü sonrası Yahya Kemal gibi şanslı

9 Yahya Kemal'i "mitolojinin o ifrit öldürücü kahramanlarına" benzeten Tanpınar, hocasının kendisine ilk öğrettiği şeyin "kendisine mühlet vermek" olduğunu söylemektedir. Tanpınar'a göre Yahya Kemal, edebiyatımızın bir asır, yani Tanzimat'tan beri beklediği adamdır. Reşit Paşa'dan sonra herhangi bir devirde gelseydi bile fikirleri sarahat kazanırdı. Çünkü Yahya Kemal, her şeyden evvel vuzuh ve sarahattir. Büyük kültürü, kayıtsız şartsız Avrupalı olması, yani realiteden hareket etmesi ona edebiyatımızda hiç kimseye nasip olmayan bir işi başarmasını sağlamıştır. Tanpınar'ın Yahya Kemal hakkındaki düşünceleri ve kendisine tesiri için bkz., *Dünkü ve Bugünkü Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1976, s. 47-49.

10 Orhan Okay, Günlükler'de belki hiç beklenilmeyen şeylerin Yahya Kemal ile ilgili yazdıkları olduğunu belirtmektedir. Günlüklerde Yahya Kemal'in adının geçtiği ilk yerde *"Yahya Kemal daima haklıdır"* (s. 103) cümlesini sarf eden Tanpınar, sayfalar ilerledikçe bu "daima"yı biraz cömertçe sarf etmiş olduğuna pişman gibidir. Yahya Kemal'in öldüğü yıl yapılan bir anma toplantısının sonunda "Doğrusu istenirse ben gazel şairini tercih ediyorum." (s. 133) demektedir. Daha sonra onun da kolaya kaçtığını söyleyerek "Yol Düşüncesi'nde kaç mısra var?" sorusuyla Aziz İstanbul şairini küçümseyip bazı mısralarının da muhteşem olduğunu ilâve etmektedir (s. 134). Anlaşılan Tanpınar'ın kafası Yahya Kemal'in ölümünden sonra bir hayli karışıktır. Başka bir gün onun son günlerini hatırlayarak bir merhamet, fakat sanki Yahya Kemal'in etrafında çevrelenen yanlış seçilmiş insanların yalnız bıraktığı bir adama duyulan bir merhametle tahlillerde bulunmaktadır. Orhan Okay, bu merhameti gerçekten merhamet mi yoksa 'oh olsun' düşüncesiyle Tanpınar'ın, Divan şiirinin içli âşıkları gibi sevgilinin çevresindeki -tabii kendisinden başka- o bütün rakip'leri aptal, budala, zavallı, içi boş insanlar (s. 130-132, 149, 247…) olarak görüp görmediğine dair te-

olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Tanpınar'ı kültürel bellekte hak ettiği yere konumlandırmak için 10, 20 yılın geçmesi gerekmiştir.

Hocası Yahya Kemal'in ölümüyle ancak masaya oturabilen Tanpınar için ilk ihtifal, 25 Ocak 1962 Perşembe günü defnedilmeden önce mensubu olduğu İstanbul Üniversitesi'nde yapılmıştır. Tanpınar'ın cenazesi Perşembe günü öğle üzeri Süleymaniye Camii'nde kılınan namazdan sonra kaldırılarak Üniversite'de yapılan töreni müteakip Rumelihisarı'ndaki edebî istirahatgâhına tevdi edilmiştir. Cenazeye başta Başbakan İsmet İnönü olmak üzere resmî ve özel teşekküllerce 50'den fazla çelenk gönderilmiştir. Törende, şairin aile efradı, İstanbul'da bulunan Büyük Millet Meclisi üyelerinden bazıları, İstanbul Üniversitesi Rektörü, öğretim üyeleri, gazeteciler ve sanatçılarla şairi sevenler hazır bulunmuştur. Cenaze merasiminde farklı bir ritüel olarak tabutun başında bir er ve iki öğrenci ihtiram nöbeti tutmuşlardır. Daha sonra eller üzerinde askerî bando ve merasim kıtasının refakatinde İstanbul Üniversitesi merkez binasına getirilen na'şı, hazırlanan yere konmuştur. Bu ilk ihtifalde Rektör Ord. Prof. Sıddık Sami Onar, Edebiyat Fakültesi Dekanı Vahit Turan, Prof. Mehmet Kaplan, Prof. Vehbi Eralp, bir öğretmen ve bir öğrenci tarafından Tanpınar'ın fikir, sanat ve akademik kariyerini belirten konuşmalar yapılmış, "Bursa'da Zaman" şiiri okunmuştur. Tanpınar'ın tabutu eller üzerinde daha sonra Edebiyat Fakültesi'ne getirilmiş ve bir ritüel pratiği olarak kısa bir "veda vakfesi"nden sonra Şehzade Camii önünde cenaze arabasına nakledilmiştir.[11]

Bu ilk ihtifalden sonra Tanpınar, ilk etapta şair dostları tarafından kültürel bellekte diri tutulmaya çalışılmıştır. Şairin ölümünün sıcaklığıyla matbuattaki uğurlama/veda yazıları bir ay kadar sürmüş, sonrasında zihinlerdeki Tanpınar imajı silik bir görüntüye dönüşmüş ve antolojilerin insafına terk edilmiştir. Bunda Tanpınar'ın Ahmet Haşim ile Yahya Kemal'in gölgesinde kalarak hafızalarda yer eden güzel mısralar bırakmasının, bununla birlik-

reddütler taşıdığını belirtmektedir. Günlükler'inde Tanpınar sağlığında söyleyemediklerini ölümünden sonra yokluğunda ona âdeta müstehzi ve zalim bir savcının (bu ifade Orhan Okay'a aittir) cümleleriyle hitap ederek mesela askerlikten kaçış hikâyesi üzerinde durmaktadır (s. 206). Başka bir yerde Yahya Kemal'in çok şey yaptığını söyledikten hemen sonra onun ufuksuzluğunu, Şark musikisi zevki ve muhabbetinin kendisininkinden daha aşağılarda bulunduğunu, şiirde ise başkalarına Çin Seddi gibi engel olduğunu; fakat kendisinin bu seddi delip öbür tarafa geçme iradesi gösterdiğini anlatmaktadır (s. 267-268). İşin tuhafı bütün Tanpınar bu cümleleri yazdığı sıralarda bir taraftan da Yahya Kemal kitabını tamamlamaya çalışmaktadır. Bu tespitlere rağmen Okay'ın yazısına koyduğu başlık, eserdeki yazılanlardan bağımsız bir gözle Tanpınar'a bakmayı tavsiye eder niteliktedir. Geniş değerlendirme için bkz., Orhan Okay, "Tanpınar Tahayyülümüzde Kalsın Eski Hâliyle", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 412, Şubat 2008, s. 18-20.

11 Bkz. "Tanpınar Toprağa Verildi", *Vatan* gazetesi, nr. 6334, 26 Ocak 1962, s. 1.

te şiir tarihimizde bütünüyle ağır basan bir eser verememesinin de etkisi vardır. Nesir alanında ise edebiyat tarihimizin her çağındaki üstatlarla bir hizada olduğu genel bir kabul görmüştür.[12] Tanpınar'ı vefat yıldönümlerinde ilk hatırlayan şair dostlarından ve şiir vadisinde beraber yürüyüp 1930-1932 yılları arasında Görüş dergisini birlikte çıkardıkları Ahmet Kutsi Tecer'dir.[13] Dostuna dair ilk ihtifal yazısını birinci sene-i devriyesinde "Bir Yıl Sonra" başlığıyla 24 Ocak 1963 Perşembe günü *Cumhuriyet* gazetesinde o neşretmiştir. Konu, o tarihte yayımlanalı henüz bir yıl olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* özelinde Tanpınar'ın ihmali üzerindedir. Garip bir tesadüfle kitabın henüz vitrinlere konulmasından bir iki hafta sonra Tanpınar, "Kara Atlar"la dönülmez sefere çıkmış, vefat etmiştir. *"Hepimiz bu beklenmedik acıyla şaşkına döndük. Bu roman üstüne o zaman çıkan bir iki yazıdan başka basında geniş bir yankı olmadı. Şairin kaybı yanında romancı unutuldu..."*[14] diyen Tecer, ideal bir ihtifal yazısı kaleme almıştır. Roman, hikâye, deneme, makale, mektup, kısaca bütün eserlerinde şair kalmasını bilen Tanpınar'ın bu yeni eseri karşısında matbuatta çıkan birkaç yazıya değinmiştir Tecer. Kanaatimizce *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının kısa tahlili etrafında Tanpınar'ın ruh dünyasına projeksiyon tutan bu yazı, eserin kıymetine ve geleceğe tesirine dair ilk dikkatli etütlerden biridir. Bu eseri *Huzur* yazarının bir vedası olarak gören Tecer'in yazısındaki son paragraf ise şöyledir:

> Bu roman yazık ki Tanpınar'ın bir ayrılık mesajıdır. Bizim için bu roman Aydınlık Çağı'nın büyük yazarı Voltaire'in 'Candide'i yahut da çağdaş büyük İngiliz romancısı Aldous Huxley'nin Yeni Dünya'sı gibi taze bir hava taşıyor. Bence *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* edebiyatımızın geleceği için yeni ufuklar getiren bir eserdir.[15]

Ahmet Kutsi Tecer haricinde Ahmet Muhip Dıranas, Melih Cevdet Anday, Haldun Taner, Hüsamettin Bozok, Oktay Akbal, Halide Nusret Zorlutuna, Hilmi Ziya Ülken, Tahsin Yücel, Hikmet Dizdaroğlu, Birol Emil yazılarıyla Tanpınar'ı sonsuzluğa uğurlayanlardır.[16]

24 Ocak 1964'te *Cumhuriyet* gazetesinde "Anılar: Tanpınar'ın Selamı" başlıklı bir anma yazısı neşreden Tecer, *Selam Olsun* şiiri üzerinden şair dos-

12 Munis Faik Ozansoy, "Tanpınar'ı Hatırlayış", *Hisar* dergisi, sayı 1, Ocak 1964, s. 6-7.

13 Ahmet Kutsi Tecer, ilk şiirlerini 1921-1922 yılları arasında *Dergâh* dergisinde, sonraki yıllarda ise 1924-1925 senelerinde *Milli Mecmua*'da neşretmiştir.

14 Ahmet Kutsi Tecer, "Ahmet Hamdi Tanpınar: Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Cumhuriyet* gazetesi, nr. 13822, 24 Ocak 1963, s. 2.

15 Ahmet Kutsi Tecer, *a.g.m.*, s. 2.

16 Tanpınar'ın vefatı sonrası matbuatta neşredilen dostlarının ve yazarların makale ve fıkraları için bkz., *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, haz., Abdullah Uçman-Handan İnci, *İstanbul*: 3F Yayınevi, 2008, s. 87-126.

tunun vakitsiz ölümüne değinmiştir.[17] Ahmet Kutsi'nin Tanpınar'ı edebî hafızada unutturmama gayretleri, aynı yolda yürüdüğü dostuna gösterdiği ideal bir vefa örneğidir. Sadece gazetelerde değil, dönemin önemli edebî yayın organlarındaki neşriyatıyla da Tanpınar'ı hatırlatmaya devam etmiştir. Ahmet Kutsi Tecer, dostunun mektuplarını, hatıralarını vesile ederek birkaç yıl ölüm yıldönümlerinde *Huzur* müellifi üzerinde ısrarla neşriyatta bulunmuştur.[18] Tecer'in ölümünün üçüncü yılında dostuna hasrettiği yazısı, her ikisi de Boğaz'da Rumelihisarı'ndaki Aşiyan Mezarlığı'nda yan yana uyuyan, "sonu gelmez bir sohbete dalmış gibi" ebediyetin ufuklarında omuz omuza veren Tanpınar'ın gözüyle Yahya Kemal'dir. İki şairin mezar taşlarına hakkedilen dörtlük[19] üzerinden bir tahlil yapan Tecer, bu iki dörtlüğün iki yarı teknik ve estetik görüşü içinde her birinin mizacını, hayat felsefesini, dolayısıyla onların birbirlerine yakın ve uzak taraflarını yansıttığı ileri sürmüştür.[20]

Tanpınar'ın asıl sahipsizliği ölümünden sonra başlayacaktır.[21] Edebiyat tarihindeki kıymetine rağmen kolektif hafızadan çabuk silinen şair ve yazarlar kervanına o da katılacaktır. Birkaç dostunun gayretiyle matbuatta zaman zaman gündeme gelen Tanpınar'a, ölüm yıldönümlerinde 1948 yılında *Huzur* romanını tefrika ettiği (22 Şubat- 2 Haziran 1948) [22] ve edebiyata dair birçok incelemesini neşrettiği *Cumhuriyet* gazetesi de pek sayfa ayırmamıştır. 24 Ocak 1962 tarihinde vefatının ardından birinci ölüm yıldönümü olan

17 Ahmet Kutsi Tecer, "Tanpınar'ın Selamı", *Cumhuriyet* gazetesi, 24 Ocak 1964, s. 2. Ayrıca bkz., *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 144-146.

18 Paris'ten kendisine gönderdiği 27 Temmuz 1959 ve 1 Ekim 1959 tarihli mektuplar vesilesiyle Tanpınar'ı hatırlama yazısı için bkz., Ahmet Kutsi Tecer, "Ahmet Hamdi Tanpınar: Ölümünün İkinci Yıldönümü Dolayısiyle", *Varlık* dergisi, nr. 615, 1 Şubat 1964, s. 6-7. 13 Kasım 1959 ve 20 Ocak 1960 tarihli mektuplar da aynı dergi de neşredilmiştir. Bkz., *Varlık* dergisi, nr. 616, 15 Şubat 1964, s. 8-9.

19 Yahya Kemal'i örten mermerlerin üzerinde şu dörtlük vardır:
"Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde,
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter,
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar, her gece bir bülbül öter."
Tanpınar'ı örten mermerlerin üzerinde de şu dörtlük okunmaktadır:
"Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında."

20 Ahmet Kutsi Tecer, "Ölümünün Üçüncü Yıldönümünde: Tanpınar'a Göre Yahya Kemal", *Cumhuriyet* gazetesi, nr. 14543, 24 Ocak 1965, s. 5.

21 Vefatından sonra Tanpınar'a dair edebiyatımızdaki genel bakışı ifade için bkz., Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar*, İstanbul: Nakışlar Yayınevi, 1975, s. 11-42.

22 "Yeni Romanımıza Bugün Başladık: Huzur", *Cumhuriyet* gazetesi, 22 Şubat 1948, s. 1.

1963 yılı Ocak ayından 1970 yılına kadar, söz konusu gazetede yaptığımız taramalarda Tanpınar'ın ölüm yıldönümüne dair, Ahmet Kutsi Tecer'in bir iki yazısı müstesna, ne bir haber, ne bir ilan, ne de bir anma yazısı bulunmamaktadır. Bununla birlikte Tanpınar'ın doğum ve ölüm yıldönümlerinde Fikret Ürgüp, Adalet Cimcoz, Hilmi Ziya Ülken, Rauf Mutluay, Cemal Süreya, Atillâ Özkırımlı, Şükran Kurdakul, Berna Moran, Konur Ertop, Sevim Kantarcıoğlu gibi yazarlar incelemeleriyle öne çıkan isimlerdir.[23]

1964 yılında, vefatında 2 yıl sonra, Munis Faik, "Tanpınar'ı Hatırlayış" başlıklı yazısında edebî hafızada Tanpınar'ın bırakacağı izleri sürmüştür. "Tanpınar, tam da şiirinde bahsettiği gibi hayatın da ne tamamıyla içinde ne de büsbütün dışında idi." diyen Ozansoy, şairin ölümünden hemen sonra yazdığı şu fütürist ifadeleri tekrar hatırlatma gereği duymuştur:

> Pek yakınlarından başka kimse dün onun yaşadığından pek haberdar değildi, bugün ölmüş olduğunun da o kadar farkında olmayacak. Hele okuyucunun gözünde Tanpınar, yaşayan bir vücut şeklinde hiçbir zaman var olmamıştır ki ölünce yok olabilsin… Kısacası Ahmed Hamdi Tanpınar, okuyucu için yalnız güzel birkaç şiir ve nesir, yani bir ESER'di ve öyle kalacaktır: ölümün gücü Eser'i yok etmeye yetmez.[24]

Munis Faik, Tanpınar'ın çağdaşları arasında daha yaşarken "klasik" sayılma hakkını, eserlerinin "zaman dışı" bir değer taşımasıyla elde ettiği kanaatindedir. Fakat o tarihte hâlâ "tahlilci bir tenkit"ten yoksun oluşumuz, birçok büyük yazarlar gibi, Tanpınar'ın da edebiyatımızdaki çehresini yeni kuşaklara gerçek boyutları ve belirli çizgileriyle aksettirmeye -belki daha uzun yıllar- (bu ifade Ozansoy'a aittir), imkân vermeyecektir. Ozansoy'a göre Tanpınar, ölümünden iki yıl sonra da birçokları için sadece "ünlü bir ad, antolojilere geçmiş birkaç şiirdir. Hâlbuki onun asıl şahsiyeti, bütün buutları ile, ancak denemelerinde görünür… Tanpınar'ın hangi yönleriyle geleceğe kalacağına dair ilk ciddi tahlilleri yapan Ozansoy, onun kalıcı vasıflarına ilk parmak basan şu ilginç cümleleri sarf etmektedir:

> Şair mizacını durup dinlenmeksizin besleyen okuma alışkanlığı, daima tahlil gücü ile birlikte çalışmayı bilen terkipçi zekâsı, eleştirme ve deneme yazılarında onun çağdaşlarının üstüne çıkaran vasıflardı. Tenkid hafızamız unutkan olmasa, sadece onun gazete ve dergi sütunlarında kalan yazılarını hatırlayarak, Batılı anlamda yaratıcı eleştirmenin ilk örneklerine olsun kavuştuğumuzu birbirimize

23 Tanpınar'ın vefatı sonrası ölüm yıldönümlerinde neşredilen makale ve fıkraları için bkz., *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 127-340.

24 Munis Faik Ozansoy, "Tanpınar'ı Hatırlayış", *Hisar* dergisi, sayı 1 (76), Ocak 1964, s. 6.

müjdeleyebilirdik.[25]

Beş Şehir yazarının uzun müddet bünyesinde çalıştığı İstanbul Üniversitesi, Tanpınar için zaman zaman anma merasimi düzenleyen kurumlardandır. Rüya, zaman, süreklilik metaforu kadar eserlerinde musikiye de özel bir önem veren Tanpınar için düzenlenen ilginç anmalardan biri 7 Mayıs 1966'da Cumartesi günü Fen Fakültesi konferans salonunda tertip edilmiştir. Tanpınar'ın hatırasını anmak için toplanan dostlarının organize ettiği ihtifalin adı "Ahmed Hamdi Tanpınar'ı Anma Konseri"dir. Bu başlık altında bir anma toplantıları az olmakla birlikte Yahya Kemal için de benzeri etkinliklerin zaman zaman icra edildiğini hatırlatmak gerekir. Edebiyat Fakültesi Türkoloji Öğrenci Derneği'nin organizatör olduğu anma merasimindeki program ve Tanpınar'ın ele alındığı konu başlıkları şöyledir:

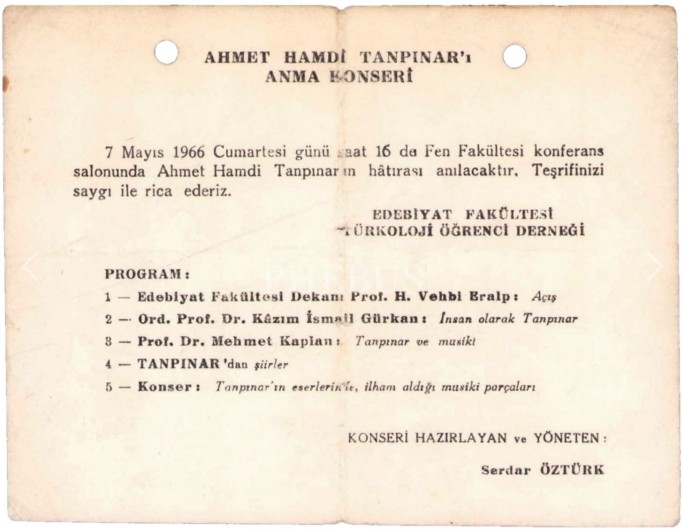
"1-Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. H. Vehbi Eralp: Açış

2-Ord. Prof. Dr. Kâzım İsmail Gürkan: İnsan Olarak Tanpınar

3- Prof. Dr. Mehmet Kaplan: Tanpınar ve Musiki

4-Tanpınar'dan Şiirler"

İhtifalde Tanpınar'ın eserlerinde ilham aldığı musiki parçaları, Serdar Öztürk tarafından yönetilen bir koro tarafından seslendirilmiştir.[26]



AHMET HAMDİ TANPINAR'I
ANMA KONSERİ

7 Mayıs 1966 Cumartesi günü saat 16 da Fen Fakültesi konferans salonunda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hâtırası anılacaktır. Teşrifinizi saygı ile rica ederiz.

EDEBİYAT FAKÜLTESİ
TÜRKOLOJİ ÖĞRENCİ DERNEĞİ

PROGRAM:

1 — Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. H. Vehbi Eralp: *Açış*
2 — Ord. Prof. Dr. Kâzım İsmail Gürkan: *İnsan olarak Tanpınar*
3 — Prof. Dr. Mehmet Kaplan: *Tanpınar ve musiki*
4 — TANPINAR'dan *şiirler*
5 — Konser: *Tanpınar'ın eserlerinde, ilham aldığı musiki parçaları*

KONSERİ HAZIRLAYAN ve YÖNETEN:
Serdar ÖZTÜRK

İhtifal Programı.

25 Munis Faik Ozansoy, *a.g.m.*, s. 6-7.

26 Mehmet Ruyan Soydan arşivinde bulunan İhtifal programı ve ilanı için kendisine teşekkür ederim.

Kolektif bellekteki Tanpınar imgesinin tahkim ve yerleşmesinde, asistanı Mehmet Kaplan'ın[27] yazılarının ve konferanslarının önemli bir rolü vardır. Konur Ertop'la bir röportajında "Edebiyat Fakültesi'nde üç hocanın ders, kitap ve metotlarından çok faydalandım." diyen Mehmet Kaplan, özellikle Prof. Dr. Fuad Köprülü, Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan ve Prof. Dr. Rahmeti Arat'tan ayrı ayrı istifade ettiğini söyledikten sonra Tanpınar'a ve onun üzerindeki tesirine dair şu cümlelerle özel bir parantez açmıştır:

> Bunların hepsinden faydalanmakla beraber, ben mezun olduktan sonra Fakülte'ye gelen ve Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü'nü kuran Ahmet Hamdi Tanpınar, sanatkârlığı, şahsiyeti, zevki ve geniş kültürüyle beni kendisine hayran bıraktı. Onun asistanı oldum ve 1940 yılından 1962 yılına kadar onunla beraber çalıştım. Bu benim için sonsuz bir zevk ve saadet olmuştur. İtiraf edeyim ki, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı diğer bütün hocalarımdan üstün buldum…[28]

Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle Tanpınar ölümünden sonra da eserleriyle kendisine ve öğrencilerine rehberlik etmeye devam etmiştir. Tanpınar'ın genç nesillere tanıtılmasında Kaplan Hoca'nın inkâr edilemez bir hizmeti ve gayreti göze çarpmaktadır. Orhan Okay'a göre Tanpınar'ın asistanı ve meslektaşı, ona son derece bağlı, özellikle ölümünden sonra eserlerinin yeniden gün ışığına çıkmasında büyük rolü olan ve hakkında bir kitap, pek çok makale, hatıra yazısı kaleme alması itibariyle Mehmet Kaplan önemli bir merhaledir.[29] Kaplan Hoca'nın hatip olarak katıldığı Tanpınar anmalarından birisi 26 Ocak 1972 günü Milli Kütüphane'de şairin 10. ölüm yıldönümünde düzenlenmiştir. O gün hayatı ve eserleriyle ilgili bir Tanpınar sergisi de açılmıştır.[30]

1972 yılında, ölümünün onuncu yılında Tanpınar'ı etüt eden Mehmet Kaplan, aradan 10 yıl geçmesine rağmen *Huzur* yazarının yokluğuna alışabilmiş değildir, vücuduyla değil ama eserleriyle dipdiri olduğu kanaatindedir:

27 Tanpınar ve Mehmet Kaplan'ın dostluk ve ilişkilerine dair dair bkz., İnci Enginün, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 187-196.
Mehmet Kaplan'ın Tanpınar'la tanışma hikâyelerini anlattığı "Hamdi Bey'i Nasıl Tanıdım!" yazısı için ayrıca bkz., *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 403-406.

28 Konur Ertop, "Prof. Mehmet Kaplan İle…", *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1976, s. 763.

29 Okay, bu tespitine iki hoca arasında hiçbir benzerliğin bulunmadığını da eklemektedir. Zira mizaçları, yaşama tarzları, üslupları, çevreleri gibi hocalıkları da o kadar birbirine zıttır. Kaplan tarihçiliği ağır basan Köprülü'nün, metotlu dilci Rahmetî Arat'ın, nihayet vuzuh ve mantık denemecisi olan Alain'in öğrencisidir. Tanpınar ise tarihi de, edebiyatı da hatta şiirlerini de sohbetleriyle yayan Yahya Kemal'in "sadık bir müridi"dir. Okay şöyle nihayetlendiriyor: "Kaplan'ın hocalığı âlimane idi, metodlu idi. Tanpınar'ın ise şairâne ve sanatkârca." Bkz., Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tan*pınar, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, s. 10.

30 "Konferans ve Toplantılar", *Hisar* dergisi, sayı 99, Mart 1972, s. 2.

> Biz onu sevenler ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde hemen her gün eserleri içinde yaşayanlar için Tanpınar, ölmüş değil, uzak bir yerlere seyahate çıkmış hissini verir. Gerçekten de aramızdan eksilen onun sadece vücududur. Duygusu, neş'esi, fantezisi, zengin düşünce ve hayalleri ile o, eserlerinde bugün de dipdiridir.[31]

Kaplan'a göre;

> geniş kültüre sahip Halid Ziya, Halide Edib, Yakup Kadri, hatta hocası Yahya Kemal dâhil, Tanpınar kadar çok okumuş, okuduklarını şahsiyetine sindirmiş başka bir Türk edebiyatçısı yoktur. Yalnız Peyami Safa kültürünün genişliği bakımından onunla boy ölçüşebilir. Fakat Peyami Safa'da, Tanpınar'da bulunan tarih ve plastik san'atlar zevki pek yoktur.[32]

Kültürel bellekte Tanpınar, ölümünün üzerinden zaman geçtikçe eleştirmen ve araştırmacıların radarına girmeye başlamıştır. Bu konuda gelen kanaat, Tanpınar'ı ölümünün 10. yılından itibaren edebiyat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin fark ettiği yönündedir. Durali Yılmaz'a göre Tanpınar, ölümünden on yıl sonra yeniden "güncel" olmuş, tartışmaların odağı hâline gelebilmiştir. Başka ülkelerde sık sık rastlanmasına karşın böyle bir durum bizde pek görülmemiştir. Proust, Kafka, Boris Vian gibi yazarlar, ölümlerinde yıllar sonra anlaşılmışlar ve güncel olmuşlardır. Yılmaz'a göre aynı durum bizde Tanpınar için gerçekleşmiş, 1972'de aydın çevrelerin dikkatini çeker olmuştur. Böylece her eleştirmen Tanpınar'ı yeniden keşfetmeye kalkmış, onun eserlerinde kendisine göre bir şeyler aramış, "olmayan bir Tanpınar'dan söz etmeye vardırmıştır işi. Kimileri Marksist açıdan bakmış, kimileri milliyetçi açıdan." Fakat Tanpınar hiçbir sınıfın adamı değil, sadece Tanpınar'dır.[33]

Asrın yalnızlığında unutulan, bir müddet yok sayılan Tanpınar, anlaşılmamış olmasının yanında biraz da ihmal edilmiş gibidir. 1970 yılından itibaren Tanpınar, gerek dergilerde kalmış, gerekse mevcudu tükenmiş kitaplarının yeniden yayınlanmasıyla 1972 yılının "aktüel bir sanatçısı" hâline gelir.[34] Tanpınar'ı mercek altına alan eleştirmen ve araştırmacılar, yazarı keşfetme yolunda bazı eserleri üzerinden hüküm ve yargılara varmaya çalışmıştır:

31 Prof. Dr. Mehmet Kaplan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Güzel Eserin Üç Temeli", *Türk Edebiyatı* dergisi, cilt 1, sayı 1, 15 Ocak 1972, s. 6.

32 Prof. Dr. Mehmet Kaplan, *a.g.m.*, s. 6-7.

33 Durali Yılmaz, Cumhuriyet döneminin alaylı bir eleştirisini veren, önemli bir roman olmasına karşın kimsenin üzerinde durmadığı Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne özel bir parantez açmıştır. Bkz., Durali Yılmaz, *Romanımız ve İnsanımız*, İstanbul: Dilek Matbaası, 1985, s. 147-153.

34 Bu tarihlerde yazarın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (ilk basım 1936) ve *Yaz Yağmuru* (ilk basım 1953) adını taşıyan iki hikâye kitabı Büyük Kitaplık, Edebî Eserler serisinin birinci ve ikinci kitapları olarak yeniden neşredilmiştir. İlan için bkz., "Abdullah Efendi'nin Rüyaları-Yaz Yağmuru", *Hisar* dergisi, sayı 110, Şubat 1973, s. 29.

1973 yılında Abdullah Uçman, Tanpınar için

> Doğu ve Batı kültürünü kendine has bir tavırla hazmeden, hazmedilmiş ve kendine göre bir senteze ulaşılmış bu unsurları yine değişik bir şekilde eserlerine serpiştiren Tanpınar, Türk kültür ve sanatının yetiştirdiği orijinal şahsiyetlerden biridir. İki dünyayı içine alan geniş kültürüyle birlikte ince bir duyarlığa sahip olan Tanpınar'ı şiirlerinden çok romanlarında bulabiliriz.[35]

derken, Durali Yılmaz bu görüşe karşılık,

> Dikkat ve kültürün romanını yazan Tanpınar, her şeye rağmen önemli bir aşamadır romanımızda. Biraz da duyarlık ve sezgisi olabilseydi gelmiş geçmiş en büyük Türk romancısı olacaktı. İnsanımızı her yönüyle tam ve bütün olarak bulacaktık onun romanlarında. Tanpınar bize *kendi realitesini* vermeliydi. Kahramanlarını çevresinden değil, kendi duygularından seçmeliydi. Bu duygular somut birer kişi olarak önümüze serilebilseydi, Türk romanı yerine oturabilirdi.[36]

tespitlerinde bulunmuştur. Kısacası bir kısım eserleri, perakende hâlinde gazete köşelerinde kalan röportaj ve makaleleri henüz gün yüzüne çıkmadığından, dolayısıyla Tanpınar'a bütüncül bir gözle bakma imkânı henüz bulunmadığından, bu tarihlerde yazar ve eleştirmenlerin Tanpınar konusunda kafası biraz karışıktır.

1973 yılında İsmail Parlatır'ın kısa değerlendirmelerle hazırladığı *Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği* kitabında[37] Tanpınar'ın isminden bile söz edilmez. Atilla Özkırımlı "Türk Yazınında Akımlar" makalesinde Tanpınar'ın Cumhuriyet döneminde heceyle şiir yazdığını belirtir, o kadar.[38] Sağ gibi sol da Tanpınar'a mesafelidir. Onu edebî hafızada gündem yapan şey, arada bir gün yüzüne çıkan neşriyatlardır.[39] Tanpınar hazinesi, henüz adam akıllı tahlilden uzaktır. Bu yıllar, tam bir kuluçka dönemidir. Mehmet Kaplan ve talebelerinin neşriyatı ise Tanpınar'ı edebiyat tarihinde konumlandırma yolundaki ilk ve en önemli işaret fişekleridir.

Abdullah Uçman da Tanpınar için 1970 yılını önemli bir milat sayanlar-

35 Abdullah Uçman, "Tanpınar'ın Hikâyeleri", *Hisar* dergisi, sayı 113, Mayıs 1973, s. 20.

36 Durali Yılmaz, *Romanımız ve İnsanımız*, s. 152-153.

37 İsmail Parlatır, *Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği* (Cumhuriyet'in 50. Yıldönümü Anma Kitabı), DTCF, Ankara 1973.

38 Genel değerlendirmeler için bkz., Hasan Öztürk, "Sanatkâr Tanpınar", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 159, Ocak 1987, s. 20-22.

39 Tanpınar'ın mektuplarının neşri münasebetiyle 13. ölüm yıldönümündeki yazı için bkz. Hikmet Dizdaroğlu, "Ölümünün 13. Yıldönümünde Mektuplarıyla Tanpınar", *Varlık* dergisi, sayı 819, 1 Aralık 1975, s. 5-6.

dandır. Uçman'a göre yaşadığı günlerde söyledikleri, geniş entelektüel ve yakın dost çevresi tarafından bile pek de anlaşılmayan veya bütün mütefekkir birikimi bir tür "şair fantezisi" sayılarak ciddiye pek alınmayan Tanpınar'ın görüş ve düşünceleri, ölümünden ancak on yıl sonra, yani 70'li yıllardan itibaren anlaşılmaya ve önemsenmeye başlanmıştır. Tanpınar'ın fikir dünyasını açan anahtarlar, Türk okuruna Kaplan Hoca aracılığıyla armağan edilmiştir. Ondan önce neşredilen makale ve araştırmalar, derinlikli bir Tanpınar okumasından genellikle uzaktır. Kaplan Hoca'nın teşvikiyle bu amaçla önce 1969'da *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Haz., Zeynep Kerman), 1970'te *Yaşadığım Gibi* (Haz., Birol Emil) kültürel belleğe kazandırılır. *Beş Şehir* ve *Huzur*'un yeni baskıları yapılır. Tanpınar'ın ölümünden sonra kitaplarının yeni yeni basımları yapılırken onun imzasını taşıyan daha başka yapıtlar da ilk kez kitaplaşır: *Yahya Kemal* (inceleme, 1963), *Sahnenin Dışındakiler* (roman, 1973), *Mahur Beste* (roman, 1975), *Bütün Şiirleri* (1976) ... 1973'te ise Selahattin Hilav ile Hilmi Yavuz[40] arasında, doğrudan doğruya Tanpınar'ın dünya görüşü etrafında başlayıp 3-4 ay kadar devam eden "Tanpınar ve Marksizm" merkezli geniş çaplı tartışma, şairi kolektif hafızada adeta yeniden diriltir.[41] Selahattin Hilav ile Hilmi Yavuz'ın Tanpınar tartışması, edebî bellekte Tanpınar gerçeğine ufuk açan önemli bir polemik olarak hep hatırlanacaktır.[42] Fakat, Tanpınar'a giden yollar bütünüyle

40 28 Eylül 2021 Salı günü Taksim Gezi Pastanesi'nde kendisiyle yaptığımız röportajda Hilmi Yavuz, söz konusu Tanpınar tartışmasında ve *Beş Şehir* yazarının bu vesileyle kolektif bellekte yeniden gündem olmasında "aslan payı"nın Selahattin Hilav'a ait olduğunu özellikle zikretmiştir. Bu sebeple kendisine bir kez daha teşekkür ederim.

41 Selahattin Hilav yazılarında, özellikle insan emeğine verdiği değer ve Cumhuriyet Türkiyesi'nde savaştan yeni çıkmış insanlara yeni yaşama şekilleri verme konusundaki teklifleri bakımından Tanpınar'ı Marksist bir bakış açısıyla yorumlarken, Hilmi Yavuz böyle bir Tanpınar okumasını ve değerlendirmesini, "Emek kavramı Tanpınar için toplumsal üretim sürecinde değer yaratan kategori değil, insanı ruhunu terbiye etmeye yarayan ahlaksal bir nosyondur; bu anlamda emek lonca ahlakı sistemiyle bütünleşir." tespitiyle reddeder. Metinler için bkz., *Bir Gül Bu Karanlıklarda-Tanpınar Üzerine Yazılar* s. 187-220; Abdullah Uçman, "Ölümünün 50. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Hatırlamak", *TYB Akademi*, sayı 5, Mayıs 2012, s. 33.

42 Tanpınar'ın Prof. Dr. Sabri Ülgener'den etkilenmesi meselesi hakkında. Prof. Dr. Ahmet Güner Sayar, Hilmi Yavuz'un bu konudaki değerlendirmelerine katılmadığını "Tanpınar'da Ülgener Etkisi Var mı?" başlıklı yazısında kritik ederken, söz konusu tartışmanın edebiyat tarihindeki kilit rolünü şöyle açıklamıştır:
"Ahmed Hamdi Tanpınar'ın ikinci kez 1972 yılında yayınlanan Huzur romanı, Selahaddin Hilav'ın Tanpınar'a ilişkin düşüncelerini işlediği bir yazı ile buna Hilmi Yavuz'un verdiği cevap, edebiyat ve düşünce dünyamızda bu büyük ustaya yönelik bir ilginin doğmasına sebep oldu. Hilav-Yavuz polemiği başta anılar yumağındaki Tanpınar'ı çözdü, yeniden yayınlanan eserleri, bu arada mektupları, bu ilgiyi pekiştirdi. Bütün bunlar Tanpınar merkezi bir ilgi odağına yönelik kalemleri zaman içerisinde harekete geçirdi, neticede şair-romancı Tanpınar'ın yanında onun düşünce adamlığı sorgulandı… "
Bkz., Ahmed Güner Sayar, "Tanpınar'da Ülgener Etkisi Var mı?", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 352, Şubat 2003, s. 60.

araştırmacıların ve okuyucuların güzergahında açılmış değildir.

1976 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar, Nâzım Hikmet, Cahit Sıtkı Tarancı, Cahit Saffet Irgat, Ömer Bedreddin Uşaklı, Halit Fahri Ozansoy ile birlikte ölüm ya da doğum yıldönümlerinde *Milliyet Sanat* dergisi, *Cumhuriyet*, *Politika* gibi gazetelerde ve çeşitli dergilerde zaman zaman anılan isimlerdendir.[43] Tanpınar'ın ölümünün 14. yıldönümünde Atilla Özkırımlı, Hilmi Yavuz, Şükran Kurdakul, yazarın edebiyat mirasını mercek altına alırken,[44] 75. doğum yıldönümünde Konur Ertop, Tanpınar'ın yaşasaydı hocası Yahya Kemal gibi bir jübile töreniyle 65. yaşının İstanbul Üniversitesi'nde kutlanacağını belirterek yazarın 1976'e kadar yaşaması hâlinde "ilerici gerici, solcu sağcı, devrimci gelenekçi iki ayrı topluluk meydana getiren yakınlarının böyle bir yıldönümünde onu iki ayrı gözle görüp değerlendireceklerini" iddia etmiştir. 75. doğum yıldönümünde Tanpınar'ın eserinin toplumsal içeriğinin ön plana geçtiği görülmektedir.[45] Konur Ertop'un bir iddiası ve kehaneti daha vardır: "Tanpınar'ın eserine karşı ölümünden sonra gösterilen ilginin bütün yazı hayatında topladığı ilgiyi kat kat aştığı gözlenmektedir." Bu tespitte bulunan Ertop'a göre Tanpınar'ın ölümünden sonra kitaplarını yayımlayan kuruluşların, kitabevlerinin hemen tümünün "tutucu hatta gerici nitelik taşıması" (Dergâh Yayınevi'ni kast ediyor) onun bu dönemde yeniden kazandığı okuyucunun da aynı niteliği taşıdığını göstermektedir.[46]

1945 yılında *Namık Kemal Antolojisi*'ni ve 1956'da *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni hazırlayarak İsmail Habib Sevük (*Türk Teceddüt Edebiyatı, Edebiyat Bilgileri*-1942) ve Mustafa Nihat Özön (*Son Asır Türk Edebiyatı*-1941) ile birlikte bu sahada önemli bir çalışmaya imza atan Tanpınar, "şair, romancı, hikâyeci" kimliğine "edebiyat tarihçi"liğini de ekleyecektir. Tanpınar gibi bir Ocak ayında vefat eden (17 Ocak 1954) İsmail Habib Sevük'ü *Teceddüt Edebiyatı* özelinde tahlil eden Cemil Meriç, 1974 yılında, bu büyük ölüyü (İsmail Habib'i) ebedi istinatgâhına teşyi eden tek sesin Tanpınar olduğunu "Sonra ölümden daha kâtil, daha soğuk sessizlik" şeklinde çarpıcı bir

43 "Anma Günleri, Özel Sayılar", *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1977, s. 51.

44 Atilla Özkırımlı, Hilmi Yavuz, Şükran Kurdakul'un Tanpınar'ın ölüm yıldönümünde (Ocak 1976) *Cumhuriyet* gazetesi ile *Milliyet Sanat* dergisinde neşredilen yazıları için bkz., *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1977, s. 598-610.

45 Konur Ertop'un doğumun 75. yıldönümünde "Tanpınar, Edebiyat Araştırmaları Dâhil Tüm Yapıtlarını Şiir Gibi Titiz Bir İşçilikle Oluştururdu" başlıklı yazısı için bkz., *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1977, s. 610-615.

46 Ertop yazısında Mehmet Kaplan'ın söylemleri üzerinden Tanpınar'ı sahiplenme noktasında ilerici-gerici çevrelerin iddialarına da değinmiş, Selâhattin Hilav gibi devrimci yazarların tartışmasını bir milat olarak nitelendirmiştir. Bkz., Konur Ertop, "Tanpınar, Edebiyat Araştırmaları Dâhil Tüm Yapıtlarını Şiir Gibi Titiz Bir İşçilikle Oluştururdu", *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1977, s. 611-612.

ifadeyle dile getirmiştir.[47] Tanpınar'a ait hatırlama biçimleri arasında ithaf kitapları da bulunmaktadır. Güzin Dino, 1978 yılında *Türk Romanının Doğuşu* adlı inceleme çalışmasını "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anısına" ithafıyla neşrederek[48] *Beş Şehir* müellifini edebî hafızada hatırlatma usullerine bir yenisini daha ekleyecektir.

Ölüm yıldönümleri haricinde doğum milatlarında da Tanpınar'a "selam" gönderildiği de görülür. Doğumunun 75. yılında Tanpınar, "Ya hep ya hiç'in adamı" ekseninde değerlendirilip "hiç'in insanı" ve eserleri de "bu hiç'ten aldığı intikamın belgesi" şeklinde değerlendirilmiştir.[49] 10, 20, 30 gibi yuvarlak rakamlı simgesel yıldönümleri haricinde Tanpınar, 1980'li yıllara kadar ya Edebiyat Takvim'lerinde[50] birkaç paragrafla veya toplumsal meselelerin ışığında eserlerine atıflarla hatırlanmıştır.

1979 yılından 1985 yılına kadar *Türk Edebiyatı* dergisinde Tanpınar'ın ölüm yıldönümüne dair yaptığımız taramalarda şaire dair ihtifal/anma yazısına rastlayamadık. Ahmet Kabaklı 1986 Ocak ayında Tanpınar ihmalini "Ahmet Hamdi Tanpınar, hakkında yazılmış çok değerli eserlere, verilen dürüst hükümlere rağmen, henüz Türk edebiyatında layık olduğu makama oturtulmamış olan yazarlarımızdandır." cümlesiyle vurgulamak ve itiraf etmek zorunda kalmıştır.[51] Kabaklı söz konusu makalesinde edebiyat tarihimizde Tanpınar ve eserlerine dair önemli tahlillerde bulunmuş ve zamanına göre cesur hükümler vermiştir.[52]

1980'li yılların sonuna doğru Ahmet Hamdi Tanpınar, kültürel bellekte artık "değişik yönleriyle incelenmeye değer bir sanatkar"dır artık. "O'nun şiiri, romancılığı, estetiği, mûsikî anlayışı, Doğu-Batı anlayışı vb. üzerinde ciddiyetle durulması gereken konulardır. Ve artık Tanpınar'ı bütün yönle-

47 Cemil Meriç, "İsmail Habib", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 25, Ocak 1974, s. 11.

48 Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu,* İstanbul: Cem Yayınevi, 1978, s. 197.

49 Zeyneb İdrisoğlu, "Doğumunun 75. Yılında Tanpınar'a Sevgilerle", *Hisar* dergisi, sayı 157, Ocak 1977, s. 10-12.

50 Tanpınar'ın kısa bir biyografiyle hatırlanmasına örnek olarak bkz., Gün Turan, "Edebiyat Takvimi", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 51, Ocak 1978, s. 30.

51 Ahmet Kabaklı, "Tanpınar ve Şaheseri", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 147, Ocak 1986, s. 4.

52 Kabaklı'nın makalesindeki bazı Tanpınar hükümleri şöyledir: *"Tanpınar'ın en az bilinen, fakat en üst sanat verimi olan romancılığı, Türkiye'de gerçek yerini alırsa, yarın, sanattan başka hiçbir kriterin etkisi olmadan dünya dillerine çevrilebilecektir."*
"Yapmacıksız, uydurmasız aynı zamanda Osmanlıcadan arınmış canlı Türkçenin altın meyveleri bütün ölçü ve oturmuşluğu ile Tanpınar'ın romanlarında yaşamaktadır."
"Çağımızın illeti olan bürokrasinin, edebiyatımızda en güçlü ve tek, dünya edebiyatında da benzeri az bulunan bir hiciv şaheseri bu Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanıdır."
Geniş bilgi için bkz., Ahmet Kabaklı, "Tanpınar ve Şaheseri", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 147, Ocak 1986, s. 4-9.

riyle ele alıp incelemek, tek bir şahsın imkânlarını aşacak güçlüktedir."

Tanpınar'ın "kapalı âlemler olmasını" istediği şiirlerini anlamak yolunda büyük emekler sarf eden Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın yayınlanan son yazısını Tanpınar'ın ölümü üzerine yazmış olması, şairi anlamak ve anlatmak yolundaki çabalarının ortaya çıkardığı bir kaderdir. Kaplan Hoca, bu yazıdan bir gün sonra vefat edecektir.[53] Kaplan'ın son sözleri, bir vasiyet gibi Tanpınar tılsımının çözülmesinin sırrını içinde barındırmaktadır:

> Sanatı sadece ideolojik zaviyeden değerlendirenler, Tanpınar'a karşı dün olduğu gibi bugün de ilgisiz kalabilirler. Fakat Tanpınar, sanatta her şeyden önce, güzellik ve mükemmeliyet arayanlar için, şahsına ve eserlerine daima saygı duyulan bir insan olarak kalacaktır.[54]

Mehmet Kaplan'ın ölümü üzerine her iki yazarı yakından tanıyan Prof. Dr. Birol Emil, kültürel bellekte onların edebî mirasını taşıma gayretini ortaya koymuş ve vefat yıldönümlerinde iki ismi yan yana zikredecek ve edebiyata hizmetlerini ortaya koyacak yazılar (*A. Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan Yaşarken*) neşretmeye başlamıştır. Emil'e göre Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* adlı kitabını okumak, iki büyük ruhla konuşmak demektir. [55]

Ölümünün 30. yılında bir yazı neşreden Enis Batur'a göre Tanpınar, "Yahya Kemal'i (ve bir ölçüde de Valéry'yi) kendisinde: öldürmeyi, hiç değilse belli bir noktadan sonra deneseydi, önü açılabilecekti." Bunun için Tanpınar'ın çok beklediğini düşünen Batur, "Yahya Kemal" kitabını yazdığını zaman "ondan kurtulabilmiştir." hükmünü vermektedir. Tanpınar anmaları, şairin eserlerindeki zengin dünyası arayıp bulmakla geçer. Bu gerçeği Enis Batur, "Onun bütün yazı serüveni, aslında, 'bir gün okurunu bulabilir' umuduyla gözü gününe kapalı bir edayla kurulmuş gibidir. Partönerini gelecek zamana erteler. Monologunu, ikide bir, "kabile"ye ilişkin süssüz yoklamalarla deler. Som bir yalnızlık burcudur." tespitiyle yapmıştır.[56]

53 Prof. Dr. Birol Emil, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirine Dâir", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 183, Ocak 1989, s. 25.

54 Bu yazı dolayısıyla Türk Edebiyatı dergisi Ocak/1990 tarihli sayısını vefat yıldönümü sebebiyle Tanpınar'ı kapak konusu yapmış ve Mehmet Kaplan'ın Tanpınar'ın şiirleri hakkındaki son yazısını neşretmiştir. Bkz., Mehmet Kaplan, "Tanpınar'ın Şiir Sanatı Hakkında Birkaç Söz", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 195, Ocak 1990, s. 25.

55 Hatıralar ve eserleri ışığında Birol Emil'in Tanpınar ve Kaplan Hoca'ya dair etütleri için bkz., Birol Emil, "A. Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan Yaşarken I-II", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 207-208, Ocak-Şubat 1991, s. 19-21; 10-12.

56 Enis Batur, "*Ölümünün 30. yılında Ahmet Hamdi Tanpınar:* Tanpınar İçin Portre Denemesi", *Cumhuriyet* gazetesi, nr. 24219, 23 Ocak 1992, s. 9.

Belediyelerin kültür dairelerinde edebiyatçıların görev almasıyla birlikte Tanpınar anmaları da daha sık bir nitelik kazanmaya başlamıştır. İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı tarafından 1995 yılında Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi'nde düzenlenen Tanpınar anmasına Beşir Ayvazoğlu, Prof. Dr. Zeynep Kerman, Prof. Dr. İnci Enginün, Hüsrev Hatemi katılmıştır. Tanpınar'ı çeşitli yönlerden anlatan toplantıdan önce Tanpınar'ın 1944-1951 yılları arasında kaldığı ve eserlerinin çoğunu kaleme aldığı Narmanlı Hanı'nın girişine plaket çakılarak bu mekanı yazarın adıyla ölümsüzleştiren sembolik bir ritüel icra edilmiştir.[57]

21. yüzyılın başına kadar sınırlı sayıdaki dost, talebe, arkadaş, eleştirmen ve araştırmacıların gayretiyle ve ilgisiyle kültürel hafızada zaman zaman kendisine yer bulabilen Tanpınar, 2001 yılından itibaren tam bir cazibe merkezi hâline gelmiş, 100. doğum yıldönümünde adeta edebî hafızada yeniden doğmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinin 2000'li yıllardan itibaren Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmaya başlanmasıyla, onun edebî ve estetik anlayışı ile düşünceleri bağlamında yeni değerlendirmeler yapılmış, ilgi çekici incelemeler hazırlanmış, anma toplantıları düzenlenmiş, bazı dergiler özel sayılar hazırlamış, eserleriyle Türk edebiyatında yapmak istediği şeyler tartışılmış, kısaca Tanpınar etrafında daha geniş bir çevrede yeniden bir ilgi uyanmıştır.[58] Bu tarihten itibaren şiirlerindeki ve eserlerindeki birçok kavram, imge, imaj üzerinden Tanpınar okumaları yapılmıştır. Bunlar içerisinde hafıza, rüya,[59] musiki, süreklilik gibi kavramlar daha çok ele alınmaya başlanmıştır.[60] Şairin ruh dünyasını yansıtan sergiler de 100. doğum yıldönümünde şairi şehrin merkezine yerleştiren faaliyetlerdendir.[61]

Bir estet olarak şairi Tanpınar'ı 100. doğum gününde kritik eden ve "Şiirleri, romanları, hikâyeleri, denemeleri, araştırmalarıyla savı/sorunsalı olan bir yazar; öte yandan da estetik kusursuzluğun en büyük ustası" şeklinde nitelendiren Atilla Birkiye, "toplumumuzun Tanpınar gibi değerlerin varlığı ve yapıtları umurunda değil" diyerek sitem etmiştir. "Gönül ister ki, okullarda böylesi büyük yazarlarımız, değerlerimiz hakkıyla okutulsun, öğretilsin."[62]

57 Bkz., "Tanpınar Anıldı", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 257, Mart 1995, s. 62.

58 *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. IX.

59 Tamer Kütükçü, "100. Doğum Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalar", *Varlık* dergisi, sayı 1125, 1 Haziran 2001: 10-14.

60 Edebiyat tarihimizden Tanpınar'ın yeri ve edebi kıymetine dair "Hangi Tanpınar?" sorusu etrafında yapılan okumalar için bkz., Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, *Hece* dergisi, sayı 61, Ocak 2002, s. 398.

61 22 Aralık 2001-31 Ocak 2002 tarihleri arasında "İstanbul Bir Terkiptir" mottosuyla hazırlanan sergiye örnek olarak bkz., *100. Doğum Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: İBB Kültür Daire Başkanlığı, 2001.

62 Atilla Birkiye, "Ahmet Hamdi Tanpınar 100 Yaşında", *Cumhuriyet* gazetesi, 23 Haziran

diyerek 2001 yılında Milli Eğitim'i Tanpınar seferberliğine davet etmiştir.

2001 yılında sonra Tanpınar'ın anısını yaşatmak ve tazelemek üzere faaliyet gösteren şehirlerden biri de şairi sahiplenen Bursa'dır. Bursa Osmangazi Merkez İlçe Belediyesi şairin anısına her yıl bir yarışma düzenleyerek genç kuşakları Tanpınar'ın izinde yürümeye teşvik etmiştir. Tanpınar'ın ölümünün farklı yıllardaki anısına düzenlenen "Bursa Şiirleri"[63], "Deneme Yarışması"[64] ve diğer edebî türleri kapsayan yarışmalarla düzenlene gelmiştir.

Teknolojik imkânların artması ve görsel sanatların dijital araçlarla desteklenmesi toplumsal bellekte Tanpınar'ı hatırlama ritüellerine de zenginlik katmıştır. 20 Ocak 2001 günü Yerebatan Sarnıcı'nda Kenan Işık, Torun Karacaoğlu, Ayla Algan, Ali Çalışır ve Kemal Kocatürk'ün seslendirdiği Ahmet Hamdi Tanpınar şiirleri, geleneğin modern zamanlara şiir vasıtasıyla izdüşümü niteliğindedir.[65]

Tanpınar'ın doğumunun 100. yılına rastlayan 2001 yılında, şair hakkında 1932-2001 yılları arasında yayımlanmış 75 yazarın 100 yazısı *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* adıyla bir araya getirilirken, bu tarihten itibaren Erdoğan Erbay (*Tanpınar'ın Huzur'*unda, Erzurum 2002), Ali İhsan Kolcu (*Zamana Düşen Çığlık,* Ankara 2002), Sevim Kantarcıoğlu (*Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri,* Ankara 2004), Halûk Sunat (*Boşluğa Açılan Kapı,* İstanbul 2004), Yunus Balcı (*Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Trajik Durum*u, Denizli 2004), Nesrin Tağızade Karaca (*Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikîsi,* Ankara 2005), Bahriye Çeri (*Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eski Edebiyatımız Hakkındaki Görüşleri,* Paris 2007) ve Zeynep Bayramoğlu (*Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler*, İstanbul 2007) adlı incelemeleriyle "Tanpınar karnavalı"nı devam ettirirler. Bunlardan başka 2002 yılında Marmara Üniversitesi'nde düzenlenen sempozyumun bildirileri *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar* (Haz., Sema Uğurcan, İstanbul 2003) adıyla yayımlanır. *Toplumbilim* (sayı 20, Ağustos 2006) ve *Hece* (sayı 61, Ocak 2002) dergileri de bir Ahmet Hamdi Tanpınar özel sayısı hazırlar. Bu arada Tanpınar'ın talebelerinden Gözde Sağnak (Halazaoğlu), Ali Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu'nun ders notları *Edebiyat Dersleri* (İstanbul 2004), Güler Güven'in not-

2001.

63 Yarışmada ödül alan şiirler için bkz., "Bursa Osmangazi Belediyesi Tanpınar Şiir Yarışması", *Bursa Defteri (Üç Aylık Kent Kültürü ve Düşün)* dergisi, sayı 16, Aralık 2002, s. 146-149.

64 Tanpınar'ın ölümünün 48. yıldönümü anısına düzenlenen 2008 Deneme Yarışması'nda dereceye giren eserler için bkz., Şehir, Kültür ve Yaşantı Odağında Bursa'da Şimdiki Zaman, haz., Yasin Doğru, Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2008, s. 152.

65 "İstanbul Belediye ve Kültür Sanat", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 328, Şubat 2001, s. 57.

ları *Tanpınar'dan Yeni Ders Notları* (İstanbul 2004) adlarıyla yayımlanırken, Tanpınar'ın dev eseri *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin (İstanbul 2006) de düzeltilmiş yeni baskısı yapılmıştır. Ayrıca Tanpınar'ın diğer eserlerinin Dergâh Yayınları tarafından yeni baskıları gerçekleştirilmiştir. Bütün bu yayın faaliyetleri etrafında başta Doğan Hızlan, Hilmi Yavuz ve Selim İleri'nin yazıları olmak üzere çeşitli tanıtma yazıları ve televizyon programlarıyla Tanpınar gündemde kalmaya devam etmiştir.[66]

2002 yılında Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler* ve *Yaşadığım Gibi* eserlerine girmemiş yazı, anket ve röportaj cevapları da Turgay Anar, Şaban Özdemir ve İlyas Dirin tarafından derlenerek *Mücevherlerin Sırrı* ismiyle Yapı Kredi Yayınlarından neşredilmiştir. Bu eserde yer alan bazı Tanpınar yazıları, onun sağ-muhafazakâr bir aydın olduğu algısını tamamen bozacak niteliktedir. Özellikle Demokrat Parti ve Aydın Menderes ile ilgili görüşleri, Tanpınar'ın sağcı-muhafazakâr bir aydın olarak okunmasını, alımlanmasını büyük oranda bozmuştur. Bu kitap vesilesiyle birçok eleştiri yazısı da devrin süreli yayınlarında karşımıza çıkar.[67]

Tanpınar ismi etrafında belirli aralıklarla nükseden tartışmalar da ona dair kolektif belleğin cilvelerinden biri hâline gelmiştir. 2007 yılında Tanpınar'ın efsane gibi dilden dile dolaşan, fakat yirmi yıldır bir türlü bütünüyle gün ışığına çıkmayan 1953'ten ölüme kadar geçen süreci ihtiva eden ve "şuuraltı anatomisini" ele veren günlükleri yayınlanınca edebiyat dünyasının en fazla tartışılan meselelerinden biri olmuştur.[68] Günlükler üzerinde yeni Tanpınar okumaları yapılmış ve şaire dair büyünün bozulmasına (!) sebebiyet veren bazı gerçekler de ortaya dökülmüştür. Tanpınar'ı şahsiyeti veya eserleriyle tanıyanların dünyasına günlükleri bomba gibi düşmüştür. Bunların mahremiyetinden bahsederek yayımlanması gerekmediğini ileri sürenlerin yanında onun, yakın çevresindeki insanlar hakkındaki değer yargılarından dolayı iç dünyalarında Tanpınar'ın çöküntüye uğradığını ifade edenler çıkmıştır. Orhan Okay'ın "Benim için, tanıdığım kadar şahsiyetini bütünleyen parçaları biraz daha pekiştirmiş oldu. Bununla beraber yine de beklemediğim ve okurken sıkıntıya düştüğüm birtakım iç hesaplaşmalarıyla karşılaştığımı söylemeliyim." cümlesi, *Günlükler*'de herkesi şaşkınlığa dü-

66 *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. IX-X.

67 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, haz., Turgay Anar, Şaban Özdemir, İlyas Dirin, İstanbul: YKY, 2002.

68 Günlükleri büyük bir titizlikle yayına hazırlayan Prof. Dr. İnci Enginün ve Prof. Dr. Zeynep Kerman'la yapılan "Tanpınar, sükût suikastına uğradığına inanıyordu!" başlıklı röportaj için bkz., Konuşan Beşir Ayvazoğlu, "İnci Enginün-Zeynep Kerman: Tanpınar, Sükût Suikastına Uğradığına İnanıyordu!", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 412, Şubat 2008, s. 4-17. Ayrıca bkz., İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007, s. 408.

şürecek kadar karnaval bilgilerin varlığına işaret eden bir pusuladır.[69]

Akademik çevrelerin düzenlediği ulusal ve uluslararası sempozyumlar, Tanpınar ihtifallerinin üniversiteler eliyle icrasının modern çağ yansımalarındandır. Teknoloji vasıtasıyla dünyanın her yerinde izlenmeye ve takip edilmeye açık olan bu modern/post modern zaman ihtifalleri, Tanpınar gerçeğini dünyaya ulaştırmada ve yazarın doğru anlaşılmasında önemli bir eşik sayılabilir. 1-2 Kasım 2010 tarihlerinde MSGSÜ Fındıklı Yerleşkesi'nde düzenlenen "Uluslararası Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu"nun ardından İstanbul, Ankara ve Bursa Tanpınar sempozyumlarına ev sahipliği yapan şehirler olarak öne çıkacaktır.

2011 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı bu alanda bir hamle yaparak, "Edebiyat Müze Kütüphanesi" düşüncesini hayata geçirmiştir. Edebiyat Müze Kütüphaneleri ile açıldıkları şehrin hem tarihi edebiyat birikimini (yazma eserler dâhil) yansıtması hem de yaşayan edebiyatı kuşatması planlanmıştır. Ayrıca her biri edebî eserlerin ve edebiyat araştırmalarının yer aldığı "uzmanlık kütüphaneleri" olarak meraklılara ve araştırmacılara hizmet vermesi ön görülmüştür. Osmanlı padişahlarının Devlet-i Aliyye'nin gücünü ve zenginliğini göstermek amacıyla düzenlenen muhteşem alayları seyrettikleri bir köşk olan Alay Köşkü, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Güzel Sanatlar Birliği'nin merkez binası olarak kullanılmış, bu birliğin edebiyat şubesi de faaliyetlerini yıllarca burada yürütmüştür. Uzun müddet Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü tarafından kullanılan Alay Köşkü, 2011 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ismini taşıyan bir Edebiyat Müze Kütüphanesi olarak hizmet vermeye başlamıştır.[70] Böylece Pierre Nora'nın belleğe aidiyet bilinci kazandırılmasında önemli bir işleve sahip olduğunu öne sürdüğü "hafıza mekânları"na bir yenisi daha eklenmiş ve Tanpınar ismi, Narmanlı Hanı'ndan sonra, tarihi bir dekor görevi de üstelenen Alay Köşkü'nde, özel bir mekânla özdeşleşmiştir.

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü'nde bulunan Tanpınar Arşivi'nden ortaya çıkan eserler de kültürel bellekte Tanpınar külliyatını besleyen çalışmalardandır. Bu bağlamda neşredilen *Suat'ın Mektubu*, Tanpınar'a dair merakı tetikleyen bir arşiv malzemesidir. Bilindiği gibi Tanpınar, *Huzur*'u yayımladıktan sonra yaptığı bir söyleşide kendisine yöneltilen "Huzur devam edecek diyordunuz?" sorusunda "Edecek, tabii edecek. Mümtaz ölmemiştir. Hâlâ yaşıyor ve yeni bir insan olarak doğmak için beni zorluyor." cevabını vermiştir. Devamında "Fakat daha evvel Huzur'un öbür kısmını neşredece-

69 Orhan Okay, "Tanpınar Tahayyülümüzde Kalsın Eski Hâliyle", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 412, Şubat 2008, s. 18-20.

70 Geniş bilgi için bkz., Beşir Ayvazoğlu, "Alay Köşkü, 'Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Müze Kütüphanesi' Oluyor: Zarif Bir Köşkün Kısa Tarihi", *Türk Edebiyatı* dergisi, sayı 453, Temmuz 2011, s. 10-14.

ğim, yani Suat'ın Mektubu'nu. Küçük bir eser, okuyucu orada Mümtaz'ın meselelerini daha başka bir planda görecektir." cümlelerini sarf eden Tanpınar'ın bu niyeti 2019 yılında gün yüzüne çıkarak eser hâline gelmiştir.[71]

2011 yılından itibaren Tanpınar ve eserleri hakkında yayınların artarak sürdüğünü söyleyebiliriz. Son yıllarda neşredilen ve onun en değerli romanlarından biri olan *Huzur* romanıyla ilgili Turgay Anar'ın dikkat çekici eserine özel bir parantez açmak gerekir. *Huzur* romanını anlayabilmek amacıyla 400'den fazla madde başı yer alan bu önemli eserin başlığı bile, onun bir romanını merkeze alarak genişleyen evrenini okurların gözleri önüne sermektedir. *Huzur Atlası* isimli bu çalışma ile bu önemli romanın okurlar tarafından hangi boyutlarda anlaşılabileceğine dair titiz bir ufuk belirlenmiştir diyebiliriz.[72]

Tanpınar 2022 yılında, ölümünün 60. yıldönümünde, hayatı, fikir dünyası ve eserleri bağlamında edebiyat dünyasının yoğun ilgi gösterdiği yazarların başında gelmektedir. Toprağa emanete edilen bedeni ile aramızdaki yıl mesafesi arttıkça Tanpınar, zihin dünyamıza daha da yakınlaşmakta, sözlerinin derinliğine bizleri daha fazla inandırmakta, üslubunun cazibesine kapılan okurlarının sayısı daha çok artmaktadır.

Sonuç olarak Tanpınar anmalarını ve şairin toplumsal bellekte diri tutulma evrelerini 3 grupta değerlendirebiliriz. Birincisi, vefatından sonra Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Behçet Kemal Çağlar, Hilmi Ziya Ülken gibi yakın dostlarının, Mehmet Kaplan gibi üniversitedeki mesai arkadaşlarının yönlendirmesiyle, neşriyat ve makaleleriyle edebî hafızada var olan Tanpınar imgesidir. İkincisi, 1973 yazında Selahattin Hilav ile Hilmi Yavuz arasında 3-4 ay devam eden Tanpınar polemiğiyle başlayıp, *Huzur* yazarının eserlerinin çeşitli yayınevleri tarafından basılmasıyla (1969-1976) tahkim edilen kültürel bellekteki Tanpınar imajıdır. Üçüncüsü ise doğumunun 100. yılı vesilesiyle 2001 yılından itibaren özellikle akademik camianın makale, araştırma, sempozyum-panel, tez ve incelemeleriyle yeniden keşfedilen ve farklı gözlerle yapılan etütlerle-okumalarla 21. yüzyıla seslenen Tanpınar gerçeğidir. Modern Türk edebiyatında şair kimliği yanında hikâye, roman ve edebiyat tarihindeki türlerde kendisine özgü bir üslupla edebî ürünler veren Ahmet Hamdi Tanpınar, ölümü sonrası bir müddet ihmal edilse de, zamanla edebî hafızda ve toplumsal bellekte hak ettiği ilgiye mazhar olmuş, her döneme ve her çağa seslenme kudretini kazanan bir şair/yazar olarak yaşamaya devam etmiştir. Tanpınar'ın edebî kudreti, derin estetik zevki ile birlikte zaman ve mekân algısını yaşadığı dönemin çalkantılı toplumsal

71 Bkz., Ahmet Hamdi Tanpınar *Suat'ın Mektubu*, haz., Prof. Dr. Handan İnci, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 150.

72 Detaylı için bkz., Turgay Anar, *Huzur Atlası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanını Okuma Kılavuzu*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2020, s. 755.

olayları penceresinden, insan ve roman kahramanları üzerinden başarıyla yansıtabilmesindedir. Bu başarının sırrı yine Tanpınar'a özeldir: İnsanı bulmak. 16 Ocak 1950'de *Cumhuriyet* gazetesinde doğumunun yıldönümü dolayısıyla Pierre Loti'ye dair yazdığı yazıda Tanpınar, farkında olmadan kendi kaderine de atıf yaparak şu ilginç cümleleri sarf etmektedir:

> Loti, bugünlerde az okunuyor. Daha doğrusu güzîdelerden ziyade, o gölgede kalmış kalabalık okuyor. Fakat onda bugünün zevkini dahi tatmin edecek bir yığın şey bulunduğuna inananlardanım. İnsanı bulan daima kalır. Loti, bunu bulanlardan biridir.[73]

Tanpınar da öyle…

73 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz., Dr. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977, s. 483.

ORD. PROF. AHMED HAMDİ TANPINAR'IN CENAZE TÖRENİNDEN BİR GÖRÜNÜŞ

Tanpınar'ın cenazesi eller üstünde üniversitede yapılacak ihtifale getirlirken.

Tanpınar'ı kaybettik

Kıymetli edebiyatçımız bir kalb krizi sonunda vefat etti

Büyük bir üzüntü ile öğrendiğimize göre İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tanzimat Edebiyatı Tarihi Ord. Profesörü, yazar Ahmed Hamdi Tanpınar, evvelki akşam, geçirdiği bir kalb krizi üzerine Hasseki hastanesine kaldırılmış, fakat dün sabah saat 04.35 de tekrarlıyan bir enfaktüs krizi ile saat 04.40 da vefat etmiştir.

BİYOGRAFİSİ

A. H. Tanpınar 1901 yılında

(Devamı Sa. 5 Sü. 4 de)

Vefatı sonrası gazetelere akseden Tanpınar'ın ölüm haberlerinden.

KAYNAKÇA

Kitaplar-Tezler:

100. Doğum Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar. İstanbul: İBB Kültür Daire Başkanlığı, 2001.

Alptekin, Turan. *Bir Kültür Bir İnsan: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar*. İstanbul: Nakışlar Yayınevi, 1975.

Anar, Turgay. *Huzur Atlası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Romanını Okuma Kılavuzu.* İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.

Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı. *Hece* Dergisi. Sayı 61, Ocak 2002.

Bayındır, Tolga. Ölüm Karsısında Ahmet Hamdi Tanpınar. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale 2010.

Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar. Haz., Abdullah Uçman-Handan İnci. *İstanbul*: 3F Yayınevi, 2008.

Birkiye, Atilla. "Ahmet Hamdi Tanpınar 100 Yaşında". *Cumhuriyet* gazetesi. 23 Haziran 2001.

Bursalı Mehmed Tâhir Efendi. *Osmanlı Müellifleri I*. Haz., A. Fikri Yavuz-İsmail Özen. İstanbul: Meral Yayınevi, 1971.

Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu.* İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.

Dünkü ve Bugünkü Edebiyatçılarımız Konuşuyor. İstanbul: Varlık Yayınları, 1976.

Enginün, İnci. *Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Erenlerin Bağından*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961.

Okay, Orhan. *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Ta*npınar. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976. İstanbul: Tekin Yayınevi, 1976.

Samsakçı, Mehmet. *Ölüme Açılan Estetik Kapı: Türk Mezar Taşı Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi, 2015.

Şairler Prensi: Stephan Mallarmé. Haz. ve Çev., Erdoğan Alkan. İstanbul: Broy Yayınları, 1998.

Şehir, Kültür ve Yaşantı Odağında Bursa'da Şimdiki Zaman. Haz., Yasin Doğru. Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2008.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz., Dr. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.

_____, *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

_____, *Suat'ın Mektubu*. Haz., Prof. Dr. Handan İnci. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

_____, *Mücevherlerin Sırrı*. Haz., Turgay Anar, Şaban Özdemir, İlyas Dirin. İstanbul: YKY, 2002.

Durali Yılmaz. *Romanımız ve İnsanımız*. İstanbul: Dilek Matbaası, 1985.

Süreli Yayınlar:

"Anma Günleri, Özel Sayılar". *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 1977: 51.

Ayvazoğlu, Beşir. "İnci Enginün-Zeynep Kerman: Tanpınar, Sükût Suikastına Uğradığına İnanıyordu!". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 412, Şubat 2008: 4-17.

_____, "Alay Köşkü, 'Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Müze Kütüphanesi' Oluyor: Zarif Bir Köşkün Kısa Tarihi". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 453, Temmuz 2011: 10-14.

Batur, Enis. "*Ölümünün 30. yılında Ahmet Hamdi Tanpınar:* Tanpınar İçin Portre Denemesi". *Cumhuriyet* gazetesi. Nr. 24219, 23 Ocak 1992: 9.

Dizdaroğlu, Hikmet. "Ölümünün 13. Yıldönümünde Mektuplarıyla Tanpınar". *Varlık* dergisi. Sayı 819, 1 Aralık 1975: 5-6.

Emil, Prof. Dr. Birol. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirine Dâir". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 183, Ocak 1989: 25.

Emil, Birol. "A. Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan Yaşarken I-II". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 207-208, Ocak-Şubat 1991: 19-21; 10-12.

Ertop, Konur. "Tanpınar, Edebiyat Araştırmaları Dâhil Tüm Yapıtlarını Şiir Gibi Titiz Bir İşçilikle Oluştururdu". *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1976*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 1977: 611-612.

İdrisoğlu, Zeyneb. "Doğumunun 75. Yılında Tanpınar'a Sevgilerle". *Hisar* dergisi. Sayı 157, Ocak 1977: 10-12.

"İstanbul Belediye ve Kültür Sanat". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 328, Şubat 2001: 57.

Gün Turan. "Edebiyat Takvimi". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 51, Ocak 1978: 30.

Kabaklı, Ahmet. "Tanpınar ve Şaheseri". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 147, Ocak 1986: 4-9.

Kaplan, Prof. Dr. Mehmet. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Güzel Eserin Üç Temeli". *Türk Edebiyatı* dergisi. Cilt 1, Sayı 1, 15 Ocak 1972: 6-7.

_____, "Tanpınar'ın Şiir Sanatı Hakkında Birkaç Söz". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 195, Ocak 1990: 25.

"Konferans ve Toplantılar". *Hisar* dergisi. Sayı 99, Mart 1972: 2.

Kütükçü, Tamer. "100. Doğum Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar ve

Rüyalar". *Varlık* dergisi. Sayı 1125, 1 Haziran 2001: 10-14.

Meriç, Cemil, "İsmail Habib", *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 25, Ocak 1974: 10-11.

Okay, Orhan. "Tanpınar Tahayyülümüzde Kalsın Eski Hâliyle". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 412, Şubat 2008: 18-20.

Ozansoy, Munis Faik. "Tanpınar'ı Hatırlayış". *Hisar* dergisi. Sayı 1, Ocak 1964: 6-7.

Öztürk, Hasan. "Sanatkâr Tanpınar". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 159, Ocak 1987: 20-22.

"Prof. Tanpınar Vefat Etti". *Cumhuriyet* gazetesi. 25 Ocak 1962: 1.

Sayar, Ahmed Güner. "Tanpınar'da Ülgener Etkisi Var mı?". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 352, Şubat 2003: 60-65.

"Tanpınar Toprağa Verildi". *Vatan* gazetesi. Nr. 6334, 26 Ocak 1962: 1.

"Tanpınar Anıldı". *Türk Edebiyatı* dergisi. Sayı 257, Mart 1995: 62.

Tecer, Ahmet Kutsi. "Ahmet Hamdi Tanpınar: Saatleri Ayarlama Enstitüsü". *Cumhuriyet* gazetesi. Nr. 13822, 24 Ocak 1963: s. 2.

_____, "Ahmet Hamdi Tanpınar: Ölümünün İkinci Yıldönümü Dolayısiyle". *Varlık* dergisi. Nr. 615, 1 Şubat 1964: 6-7; devamı: *Varlık* dergisi. Nr. 616, 15 Şubat 1964: 8-9.

_____, "Ölümünün Üçüncü Yıldönümünde: Tanpınar'a Göre Yahya Kemal". *Cumhuriyet* gazetesi. Nr. 14543, 24 Ocak 1965: 5.

Uçman, Abdullah. "Tanpınar'ın Hikâyeleri". *Hisar* dergisi. Sayı 113, Mayıs 1973: 20-22.

_____, "Ölümünün 50. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Hatırlamak". *TYB Akademi*. Sayı 5, Mayıs 2012: 33.

"Yeni Romanımıza Bugün Başladık: Huzur". *Cumhuriyet* gazetesi. 22 Şubat 1948: 1.

Oksidentalizm Bağlamında Tanpınar'da "Biz" Algısı

Ömer Hatunoğlu

Doktora öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı

Hem sanatkâr hem de bilim adamı olarak edebiyat ve düşünce sahasında temayüz eden Ahmet Hamdi Tanpınar yazdığı eserleriyle hiç şüphesiz birçok açıdan rasat edilebilir. Fakat eserlerinin üslubu, yoğun içeriği ve tür farklılıkları bu yazının kapsamını daraltmayı gerektiriyor. Dolayısıyla biz bu çalışmamızda Tanpınar'ın sadece üç eseri üzerinde duracağız. Bu eserlerden ilki edebiyat tarihimiz açısından bir başyapıt özelliğini hala muhafaza eden *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, ikincisi makalelerinin toplandığı *Edebiyat Üzerine Makaleler* ve üçüncüsü de Tanpınar'ı biraz daha yakından tanıdığımız *Yaşadığım Gibi* adlı eseridir. Yine bu makale konuya giriş düzeyinde olacak ve belki uzun vadede yapacağımız çalışmalar için bir ilk adım özelliği taşıyacaktır.

Yeni bir Bilimsel Saha Olarak Oksidentalizm

"Kendini Doğu'ya ait gören bir öznenin 'ben ve öteki' ikileminde Batı'ya ait olduğunu düşündüğü öznenin kültürünü, siyasetini, dinini; hülâsa bütün birikimlerini değerlendirmeye alması oksidentalizmdir."[1] Tanımda iki husus öne çıkmaktadır. Birincisi kişinin kendisini Doğu'ya ait olarak görmesi, ikincisi de Batı'ya dair araştırmalar yapmasıdır. Oksidentalizm yaklaşımı hiç şüphesiz bizlere çok geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Zira her ne kadar günümüz koşullarında küreselleşen ve benzeşen bir dünyada yaşasak da tarihten gelen derin yarıklar, zihniyete ve temel argümanlara dönük köklü farklılıklar bu yaklaşımı oldukça önemli kılmaktadır. Zira ilk bakışta bugünün dünyası, neredeyse farklı medeniyetleri eritip tek bir insanlık ailesi gö-

1 Fethi Ahmet Polat, "Hanefi'nin Oksidentalizm'i, Temaşaya Değmez Bir Tulûat mıdır?", *Marife* dergisi, Sayı 3, Kış 2006, s. 76.

rünümü kazansa da ya da Batı medeniyetinin açık galibiyeti her yanda zafer şenlikleri tertiplese de alenen yahut derinden mevcut yapıya dönük itirazlar, memnuniyetsizlikler, rahatsızlıklar büyük bir yekûn oluşturmaktadır. Bu itirazlara "radikal söylemler" demek bir indirgemecilik olur ki bunun çokça örneği mevcuttur. Bizim burada dikkatlere sunmaya çalışacağımız itirazlar daha çok bir takım düşünsel, siyasal temelleri olan, akademik, sanatsal tepkiler ve tutumlardır.

Konunun hemen başında ifade edelim ki kuramsal çalışmaların, ya da bir yaklaşımın rehberliğinde eserlere bakmanın birçok faydasının yanında bir takım sınırlılıkları da vardır. Zira nasıl ki insan, taktığı gözlüğün rengiyle dış dünyayı görürse kuram, yaklaşım ve teoriler de aynen bu gözlükler gibi bakılan şeyin rengini kendi rengine dönüştürmektedir. Bu hassas noktayı erkenden fark edenler zaman zaman gözlüklerini çıkarıp saf bir bakışla eserlere yaklaşırken bazen de bakış açılarını değiştirmek suretiyle farklı görünüşleri yakalayabilmektedirler. Oksidentalizm, gerçeği en yalın, en saf hâliyle bize sunan yaklaşımlardandır. Biz bu yaklaşımın faydalarından mahrum kalmamak adına birçok esere bu gözle bakmakla birlikte her zaman bu ve benzeri yaklaşımların hakikatin tek rengi ya da mutlak rengi olmadığının bilincindeyiz. Zira ışığın sahnenin neresine tutulduğu, nerenin aydınlıkta nerenin de karanlıkta kalacağının belirleyicisidir. Zaten asıl sorun yaklaşımı mutlaklaştırmak ve tüm hayatı tek bir yaklaşımın doğrularıyla açıklamaya çalışmaktır.

Henüz teşekkül aşamasında olan Oksidentalizm'in hiç şüphesiz tepkisel bir yanı vardır. Zira tüm emperyalizm süreçlerinde, siyasi, ekonomik ve askeri baskılarda Oryantalizm'in verilerinden yararlanılmış ve bilgi güç olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla Oksidentalizm'in bir tepki hareketi olmasının hiç şüphesiz haklı gerekçeleri vardır. Zira son birkaç yüzyıldır tanımlayan, ad koyan, hüküm veren, haritaları çizen, zaman zaman yersiz suçlamalarda bulunan genellikle Batılılar olmuştur. Batı'nın daha çok kendisini ikame etmek, kendi medeniyetinin temellerini oluşturmak adına ortaya koyduğu bu "ötekileştirme" sonucunda bugün Edward Said'in sık sık ifade ettiği üzere Doğululaştırılmış bir Doğu vardır.[2] Sinemadan sanata, siyaset dilinden akademik dile kadar Doğu'ya dair düşünceler, imajlar, kalıp yargılar özellikle son zamanlarda medya eliyle üretilmiş olup yoğun sinematografik ögeler barındırmaktadır. İşin en ilginç yanı ise Doğulu birçok aydının bu yaklaşımları, üretilmiş imajları sahiplenmesi, genele yayması ve ara renkleri yok sayarak tamamen siyah beyaz ikiliği oluşturmalarıdır.

Batı medeniyeti kendini "öteki" dediği medeniyetlerin karşısında konum-

2 Edward Said, *Şarkiyatçılık*, çev., Berna Yıldırım, İstanbul: Metis Yayınları, 2021, s. 59.

landırarak ve varlığını eski Yunan'a, Hristiyanlığa ve Aydınlanma sonrası Batı felsefesine dayamak suretiyle akılcı olduğunu iddia eder. Bu iddianın sorunlu tarafı Batının akılcılığı değil aklın sadece Batı'ya aitmiş gibi gösterilip Doğuluların akıldan, mantıktan uzak olarak sunulmasıdır. Bu aslında Hristiyanlıktan vazgeçmeden ama seküler, akılcı, laik, pozitivist bir tanımlamadır ve yoğun bir ötekileştirme ve indirgemecilik içermektedir. Birçok oryantalist bilgin, gezgin ve siyasetçi; aklı, bilimi, mantığı ve felsefeyi adeta tek eline alarak tüm Batı dışı toplumları duygusallığa, mistisizme, tutarsızlığa, zorbalığa ve hatta ahmaklığa mahkûm etmektedir. Hâlbuki hakikatte böyle bir yarılma söz konusu değildir. Batı'da geçmişten bu yana mistisizm, duygusallık ve çokça zorbalık olduğu gibi Doğu'da da tarih boyunca akıl, mantık ve bilim ruhla, metafizikle ve soyutlama ile beraber var olmuştur. Oryantalistlerin bu tutumu Batı üzerine düşünenlerde de Batı'ya dönük genellemeci ve indirgemeci bir tutum, bir reaksiyon doğurmuştur. Batılılar ruhsuzlukla, salt kuru bir akılcılıkla ve soyut düşünememekle itham edilmişlerdir. Ian Buruma ve Avishai Margalit bu söyleme itiraz eder: "Batı'nın kocaman bir Sırça Saray olduğu ve çorak akılcılıktan başka bir şeyle yönlendirilmediği görüşü insanlığı aşağılayan Garbiyatçı bir saptırmadır."[3]

Bu genellemeci yaklaşımlar ilkin bir saha olarak Oryantalizm'de ortaya çıkmış Oryantalizm isminin kullanımdan düşmesinden sonra da bu tavır sosyal bilimler alanında görülmeye başlanmıştır. "Sosyal bilimlerin kuruluş döneminin söylemsel şekillenmesi, oryantalist etkinlik biçimleriyle yoğun ilişkiler içinde olmuştur."[4] Dolayısıyla Oksidentalizm'in tepkiselliğinin nedenleri üzerinde durmadan ya da bu tepkinin kaynağı olan haksız, hukuksuz yaftalamaları bertaraf etmeden bu yeni yaklaşımı hemen tepkisel olmakla itham etmek doğru değildir. Bu anlamda Edward Said bile Oryantalizm'e karşı bir Oksidentalzim'in oluşmasını istemez ki bu da oldukça ilginç bir tutumdur. "Şarkiyatçılığa verilecek yanıtın Garbiyatçılık olmadığını göstermiş olduğumu umuyorum."[5] Said'in tavrını benzer hatalara, ezberlere, genellemelere düşmekten çekinmek şeklinde okumak mümkündür. Said'in bu tepkisel tavırdan çekinme refleksi birçok kitapta ve makalede de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin İlhan Kutluer şöyle demektedir: "Oksidentalizm'i adının çağrıştırdığı üzere Oryantalim'in bir rövanşı olarak görmek, böylece Batı emperyalizmine hizmet aracı olarak geliştirildiği söylenen Oryantalizm'e karşı bir anti-emperyalist bilim metodolojisi geliştirmeye çalışmak, ilk bakışta haklı bir tepkinin ifadesi olarak meşru gibi görünüyor.

3 Ian Buruma, Avishai Margalit, *Garbiyatçılık, Düşmanlarının Gözüyle Batı,* çev., Güven Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 79.

4 Alim Arlı, *Oryantalizm Oksidentalizm ve Şerif Mardin,* İstanbul: Küre Yayınları, 2018, s. 13.

5 Said, *Şarkiyatçılık*, s. 342.

Ancak bu tutumun özündeki tepkisellik bizzat Oryantalizm için eleştiri konusu yapılan ideolojik gayeyi onaylamak anlamına gelmeyecek midir?"[6] Hem Said'in hem de sonrakilerin tepkisel bir Oksidentalizm'in oluşmasına şerh düşmeleri anlaşılabilir bir tepkidir. Fakat tez-antitez-sentez yaklaşımında unutulmaması gereken husus sağlıklı bir sentezin kurulabilmesinin yegâne yolunun tutarlı ve güçlü bir antitezi ortaya koymakla mümkün olduğudur. Oksidentalizm adına yazılan birçok akademik metinde bir "sentez" fikri ortaya çıkmaktadır ki bu kanaatimizce çok erken bir hamledir. Batı sömürgeciliği, kolonyalizm, post-kolonyalizm ve self-kolonyalizm süreçleri tam olarak ortaya konulmadan ya da "biz" denilen kavram tam olarak temellendirilmeden yapılacak bir sentezde Batı lehine asimetrik bir durumun ortaya çıkacağı kesindir. Yine çok ilginçtir ki bugün duygudaşlık (empati), ötekileştirmeme, reaksiyon göstermeme, ahlaki ilkelere uygun davranma tavrı galiplerden, sömürgecilerden ve güçlülerden değil ezilenlerden, ülkeleri yok edilenlerden, yer altı ve yer üstü kaynakları sömürülenlerden beklenmektedir.

Dolayısıyla aynen Batılıların kendilerini tanımlarken oluşturdukları üçlü saç ayağı gibi bizlerin de kendimizi var kılmak adına hangi kriterleri esas aldığımız ortaya konulmalı ve bu konuda bir uzlaşı sağlanmalıdır. Gerçi Doğu derken tek bir Doğu'nun da olmadığı bir gerçektir. Çin ve Hint medeniyetleri Doğu içinde yer almaktadır. 18. yüzyılda Batılılaşan Rusya da esasen doğulu bir devlettir. Batılılaşmanın dünyanın her yanına yayıldığı da tarihsel bir olgudur. Modernleşme süreçleri Çin'den Japonya'ya Rusya'dan Osmanlı'ya kadar çok geniş bir sahada bir takım sorunlar, çatışmalar doğurmuştur. Kimin ne kadar Doğulu ne kadar Batılı olduğu bugün oldukça tartışmalı bir meseledir. "Batılı muhayyilede Doğu, bir dönem için Araplar ve İslam ile özdeş hale gelmişken, 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu ve Türkler ile eşanlamlı kullanılmıştır."[7] Biz konumuz bağlamında daha çok kendi coğrafyamıza yoğunlaşacağız.

Tüm bunların yanı sıra Oksidentalizm'in zaman içerisinde kazanacağı pozisyon bu yaklaşımın kendi içinde temelleri olan kurucu, yapıcı bir düşünce akımına yahut bir akademik disipline dönüşmesini de sağlayabilir. Yine bir düşüncenin tez mi antitez mi, aksiyon mu reaksiyon mu olduğundan daha önemli olan şey ortaya ne koyduğudur. Özellikle son zamanlarda reaksiyona dayalı düşünceye karşı "özgün" bulunmadığı için bir soğukluk vardır ki bunu da anlamak oldukça güçtür. Zira "özgün" denilen düşünceler bile derinlikli incelendiğinde içinde bir tepkiselliğin olduğu rahatça görülür. Bura-

6 İlhan Kutluer, "Hangi Oksidentalizm?", *Marife Dergisi Oksidentalizm Özel Sayısı*, Sayı 3, Kış 2006, s. 451.

7 Yücel Bulut, *Oryantalizmin Kısa Tarihi,* İstanbul: Küre Yayınları, 8. Baskı, 2019, s. VII.

da esas olan tepkinin dozu ve üslubu olmalıdır. Tarih boyunca ortaya çıkan düşünce hareketlerinde iki temel unsurun yani "tepki"nin ve "etki"nin yeri yadsınamaz. Hatta biraz genelleme yaparak bütün felsefi, edebi hatta siyasi akımların bu iki etken çerçevesinde geliştiğini söylememiz mümkündür. Biraz daha ileri giderek tepkisel olarak ortaya çıkan akımların içinde de tepki duyulan akımın yoğun bir etkisinin olduğunu söyleyebiliriz. Sırf bundan dolayıdır ki Marksist teorisyenler sosyalizmin kurulabilmesinin ön şartının tarım toplumunun sanayileşmesi olduğunu düşünür. Zira sınıflı bir toplumun oluşabilmesinin ilk koşulu kapitalizmdir. Bu da gösteriyor ki akımlar rakip ya da düşman da olsa birbirleriyle yoğun bir temas hâlindedirler.

Hiç şüphesiz en yalın hâliyle Doğuluların Batı'ya bakışı şeklinde tanımlayabileceğimiz Oksidentalizm Oryantalizm'den yoğun olarak etkilenmiş ve ona, onun kurduğu dünyaya tepki olarak doğmuştur. Fakat Oksidentalizm'in sadece bir tepki yaklaşımı mı yoksa bir düşünce tarzı ve disiplini mi olacağını zaman gösterecektir. Burada hemen şunu ifade edelim ki Oryantalizm'in tarihine ve müktesebatına bakıp Oksidentalizm'e adeta yaşam hakkı tanımayanlar büyük bir yanlış tutum içindedirler. Zira tarih boyu her akım tarihin bir noktasında ortaya çıkmış ve kendi tarihini oluşturmuştur. Burada asıl bakılması gereken akımın ne zaman ortaya çıktığı değil neyle ortaya çıktığı, ne dediği, kendini ne kadar sağlam ve güçlü tezlerle ifade ettiğidir. Bu anlamda Oksidentalizm eğer sadece tepkiselliğe indirgenmez ve yoğun bilimsel ve düşünsel çabalar ortaya konulabilirse bir ilmi disiplin hâline gelmesi hiç de imkân dışı değildir. İnsanlık tarihini az çok bilenler bilir ki medeniyetlerin gelişip büyümesi, "öteki" üzerinde baskı kurması ve belli bir zaman sonra zayıflayıp gerilemesi gayet rastlanan bir şeydir. Dolayısıyla iki yüz, üç yüz senedir baskın olan Batı medeniyetinin bu üstünlüğü de sürdürülebilir değildir. Yine asırlarca bilimin, hikmetin, sanatın, teknolojinin, değerlerin ve dinlerin merkezi olmuş Doğu'nun da şu anki mağlup durumunun kalıcı olduğunu söylemek tarihin mantığıyla bağdaşmaz. Her şey gibi mevcut durumlar da değişime tabidir fakat insan ömrünün sınırlılığı bu on yılları hatta yüzyılları alan değişim ve dönüşümleri izlemeye yetmemektedir. Yine burada tarih, sosyoloji, felsefe bilimleri biraz da geleceğe dönük bakış ve analizler önem kazanmaktadır.

Medeniyet Krizi ve "Devam" Fikri

Tanpınar'ın yaşadığı devirlerde Oksidentalizm yaklaşımı henüz ne kavramsal ne de pratik açıdan vardı. Fakat Oryantalist çalışmalar ve bunlara dönük müdafaalar çok öncelerden başlamıştı. Ahmet Tahir Dayhan'ın kaleme aldığı ve 1792-1922 yıllarını kapsayan *Memalik-i Osmaniyye'yi Keşfe Çıkan Oryantalistler* adlı eserde asker, yönetici, coğrafyacı, diplomat, tüccar, dil-

bilimci, arkeolog gibi elli oryantalistin biyografileri yer almaktadır ki bu da zayıf düşen devletin nasıl Batılılar tarafından yakından takip edildiğini göstermektedir. Bu dönemde az da olsa Osmanlı aydınları da Batı'ya elçi, bürokrat ya da kongre delegesi olarak gidiyordu. Bu seyahatlerin en önemlilerinden biri Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa seyahatidir. Bilindiği gibi III. Ahmet devrinde 1720 yılında Mehmet Çelebi Fransa'ya büyükelçi olarak gönderilmiştir. Seyahatnamenin Şevket Rado tarafından hazırlanan yeni baskısında (1970) Rado, Çelebi'in "bir gazeteci kadar dikkatli" olduğuna, Batı medeniyetinin şaşaası karşısında "ağır başlılığını muhafaza etmesi"ne ve "bunları yapılabilir şeyler olarak sadece takdirle karşılaması"na dikkat çeker.[8] Bu da elçimizin kendi medeniyetine, devletine olan bağlılığını ve güvenini göstermektedir. Çelebi ve yanındaki heyet Paris'te birçok saray, bağ bahçe, çarşı pazar, fabrika gezmiştir. Gezip gördüğü yerlere dair izlenimlerini de realist bir üslupla kaleme almayı başarmıştır. Çelebi ve maiyeti Ramazan boyunca meraklı bakışlar önünde teravih namazı kılmış, tutulan oruçlar, iftar ve sahurlar özellikle kadınlar tarafından Çelebi'yi ve heyetini rahatsız edecek derecede yakından takip edilmiştir. Tanpınar özellikle Doğu'ya seyahat eden seyyahların uyandırdıkları bir etkiyle Avrupa merkezlerinde Frenklerin "Turquerie" adını verdikleri bize ait bir zevk, giyim kuşam, dekor ve zarafet modasının tesis edildiğini nakleder.[9] Bir Osmanlı aydını ve bürokratı olan Mehmet Çelebi'de gördüğümüz bu özgüven aşama aşama azalacak ve biraz da kaybedilen büyük harplerden sonra Batı hayranlığına dönüşecektir. Tanpınar Yirmisekiz Mehmet Çelebi ile ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapar:

> Ahmet III'ün sefîri Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi 1721'de gittiği Paris'i Evliya Çelebi'nin Viyana'yı seyrettiği gibi Kanunî asrının şanlı hatıraları arasından ve bir serhad mücahidinin mağrur gözü ile görmez. O, XVIII. asır Paris'ine Karlofça'nın ve Pasarofça'nın milli şuurda açtığı hazin gediklerden ve devlet işlerinde pişmiş zeki bir memurun tecrübesiyle bakar. Filhakika aradaki zaman zarfında imparatorluk iki büyük ve kanlı macera geçirmiş, cihangir muharip ve mücahid gururu yaralanmış, üst üste Budin'i ve Belgrad'ı kaybetmiş, velhasıl, şartlar mühim bir surette ve aleyhimizde olarak değişmiş bulunuyordu. Üstelik Evliya Çelebi'nin uzak bir tehdit hâlinde sezdiği Rus tehlikesi artık fiilen mevcuttu.[10]

8 Şevket Rado, *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 11. Baskı, 2020, s. 3.

9 Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 28. Baskı, 2018, s. 60.

10 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 60.

Tanpınar'ın bu ifadelerinden Mehmet Çelebi'nin özgüveninin yanı sıra çağını idrak etmiş bir Osmanlı aydını olduğunu anlıyoruz.

Bilindiği gibi Rusya'da 18. asırda tamamlanan Batılılaşma Osmanlı'da 19. yüzyıla denk gelir. Bu açıdan hakikaten 19. yüzyıl oldukça ilginçtir. Bu yüzyıl bir yandan devleti yeniden ayağa kaldırma çabalarıyla, bir yandan oryantalistlerin İslam'a ve Müslümanlara dönük saldırılarına cevap vermekle, bir yandan da kendi kalarak sağlıklı bir Batılılaşma çabalarıyla geçmiştir. Tanpınar, detaylı yorumlar yapmamakla birlikte Namık Kemal'in *Renan Müdafaanamesi'*nden[11] ve Ahmet Mithat Efendi'nin 1889 yılında Stockholm Müşteşrikler Kongresi'ne Türkiye Murahhası olarak katıldığından bahseder.[12] Her iki isim de bir yandan yüzlerini Batı'ya dönmüş ve Batılı tür ve fikirleri yurdumuza taşımış olsalar da özellikle oryantalist söylemlere karşı İslam'ı, Müslümanları müdafaa etmişlerdir. Yine Namık Kemal'in kaleme aldığı Celaleddin Harzemşah tiyatrosu İslam birliği idealini yeniden diriltmek için bir çaba olarak okunabilir. Bütün bu çabalar Osmanlı aydınlarının konuyla yakından ilgilendiğini gösteriyor.

Bütün bu örnekler özellikle Osmanlı'da Avrupalıların açtığı okullar da hesaba katılırsa Tanpınar'ın okuyup geliştiği yıllarda yabancılarla temasın ne denli arttığını gösterir. Zaten Devlet-i Âliye 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile resmi olarak yönünü Batı'ya çevirmiştir. "Bu ferman, tarihini kısaca anlatmaya çalıştığımız yenileşme hareketinin ikinci zaferiydi. Onunla imparatorluk, asırlar içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, mücadele hâlinde bulunduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilan ediyor, onun değerlerini açıkça kabul ediyordu."[13] Tanzimat'ın mimarı hiç şüphesiz Paris ve Londra'da elçilik görevlerinde bulunan Mustafa Reşit Paşa'dır. "Devrin politik hayatına iyice girmiş ve yüksek muhitlerde tanınmış bir adam" olan Paşa Lamartine'i himaye eder, Şinasi Avrupa'ya giderken hem ona hem de Sacy ailesine tavsiyelerde bulunur ve Auguste Comte kendisine mektuplar yazar. Bunlar Tanpınar'a göre gayet doğaldır.[14] Yine Paşa'nın konağı yeni fikirlerin yayıldığı yerdir.[15] Tanpınar şöyle der:

11 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 409.

12 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 446. Ahmet Mithat Efendi bu gezideki izlenimlerini Avrupa'da *Bir Cevelan* başlığıyla yayımlamıştır. Bkz., Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan,* yay. haz., N. Arzu Pala, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

13 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 138.

14 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 149.

15 Tanzimat devrindeki neredeyse birçok "devletlû"nun konağı bir kültür-sanat ve edebiyat mahfilidir. Bu edebiyat mahfilleri içinde Midhat Paşa, Münif Paşa, Abdurrahman Sami Paşa, Abdüllatif Suphi Paşa, Abbas Halim Paşa, Yusuf Kâmil Paşa'nın konakları devrin sadece sanat-edebiyat konularına değil aynı zamanda siyasi düşünceye de çeşitli etkileri olan mekânlardır. Bunların çok ve çeşitli olması, devrin konaklarının

"1839'dan sonraki devirde, fikir yenilikleri daha ziyade muayyen muhitlerden taşıyordu. Bu muhitlerin başında Mustafa Reşid Paşa'nın konağını saymak icap eder."[16] Yine Mustafa Reşid Paşa Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın yaptığı yenilikleri de yakından takip eder. Burada bahsi geçen Sacy meşhur oryantalistlerdendir.

Tanpınar yaşadığımız birçok sorunun kaynağının bu medeniyet değiştirme hadisesi olduğunu söyler. Çünkü İslam medeniyeti Arap, Fars ve Türklerin "müşterek medeniyeti"dir. Şimdi ise bambaşka bir medeniyetle temas kurulmak hatta o medeniyet dairesine geçilmek istenmektedir. Fakat bu yapılırken Tanpınar'ın ifade ettiği "devam" meselesine hiç ihtimam gösterilmemektedir. Tanpınar kurumların, şiirin, estetik algının, mimari ve musikinin bir devam içinde ve tabi bir dönüşümle Batılılaşmasından yanadır. Devam meselesine kafa yorulmadığında da eski medeniyetin "yekparelik"i bozulmakta sanatta, mimaride, siyasette eklektik ve taklitçi bir durum ortaya çıkmaktadır. Rokoko ve barok üsluplarının klasik mimarimize alelacele eklemlenmesi ile ortaya çıkan durum buna örnektir.

Aslında Devlet-i Âliye sarayı sur içinden Beşiktaş'a, inşa ettiği Dolmabahçe'ye taşımakla yönünü Batı'ya çevirdiğini de göstermiş oluyordu. Zira sur içi Türk İstanbul'u iken Pera, Beyoğlu, Harbiye tarafları fetihten beri gayr-i Müslim ahâlinin meskeniydi. Sarayın da bu tarafa taşınmasıyla bu bölge daha da gelişmiş adeta küçük bir Avrupa hâline gelmiştir. Hatta yine Tanpınar'dan öğrendiğimiz üzere saray kadınları bankerlerden borçlanmak suretiyle Cevdet Paşa'nın işaret ettiği "servet-i kâzibe" döneminde mücevher alış verişinde bulunmaktadırlar.[17] Müslüman ahâlinin bu bölgeye yönelmesine edebiyatımızda güzel bir örnek Tanpınar'ın çağdaşı olan Peyami Safa'nın kaleme aldığı *Fatih Harbiye* romanıdır. Romanda –geçici de olsa– başkahraman olan Neriman doğup büyüdüğü muhit olan Fatih'i ve eğitimini aldığı alaturka müziği terk ederek kendini Harbiye'nin kucağına atar. Sarayın ardından Müslüman ahali de bu bölgeye yönelmiştir.

Tanpınar geleneksel estetikten ve tanrı merkezli anlayıştan kopuşumuzun ilk örneğini İzzet Molla'nın Keşan yolculuğu esnasında arabasının aynasında kendisini görmesi ve kendisini tasvir etmesi olayına bağlar. Zira geleneksel estetik algıda "insan mutlak varlıkla bütünleşip ebedileştiği zaman sonsuz bir kıymet kazanırken geçici olan vücutla uğraşmasının bir anlamı

bir "akademi" olduğunu da düşündürür. Bkz., Turgay Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri,* İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020, s. 77-88; 329-332; 339-341.

16 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 146.

17 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 141.

yoktur. Bu sanat anlayışı 19. yüzyıla kadar hiç bozulmadan devam eder."[18] İzzet Molla arabanın ilk sarsıntısında hayalden uyanır ve realitenin aynası tekrar vahdet aynasına döner. "Fakat bu hiçbir şey ifade etmez; çünkü insan bir kere kendisiyle karşılaşmıştır. Unutmayalım ki Avrupalı resmin devletçe kabul edildiği, yahut edileceği devredeyiz."[19] Artık her alanda realizm önem kazanmaktadır. İnsan Tanrı'dan bağımsız olarak var olma çabasındadır. Fizik âlem metafiziği neredeyse yok etmiştir. Hâlbuki geleneksel anlayışımız ve sanatımız her zaman ruhla, metafizikle iç içe olmuştur. Tanpınar "dedelerimizin büyük meziyeti"ni de "Garp medeniyetinin büyük meziyeti"ni de hayatlarının kendilerine has ve gerçek oluşuna bağlar.[20] Eğer bu hayatların kaynağına inilebilirse o zaman coğrafyanın yüklediği büyük role erişilecektir. Milletimizin ve medeniyetimizin reel hayatının özünü İslam teşkil eder. Bütün hayatımız, sanatımız, estetik algımız ve kurumlarımız bu yapıcı ve kurucu unsurun farklı tezahürleridir. Bu tezahürlere Hindistan'dan İspanya'ya kadar geniş bir coğrafyada rastlamak mümkündür. İslam her ne kadar Doğu'da ortaya çıkmış bir din ve medeniyet olsa da tarih boyunca dünyanın her yerinde karşılık bulmuş ve bulmaya devam etmektedir.

Tanpınar her iki medeniyetin de derinden kavranmasıyla taklitçilikten kurtulacağımızı ve üst bir sentezle devam zincirinin kurulabileceğini ifade eder. Kulak verelim:

> O zaman 'devam'ın zinciri tekrar içimizde bağlanacak ve biz muasır dünyada, birleştirici çehremizle ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesi ile kendimize lâyık yeri alacağız. Birbirini anlamayan iki âlemin ortasında, bir düğüm noktasında yaşamış olmanın bize yüklettiği zahmetler, o zaman gerçek ve ön safta hayatın nimetleriyle ödenecektir.[21]

Aslında Tanpınar'ın vurguladığı "devam" fikri Müslüman toplumunun yabancısı olmadığı bir kavramdır. Bütün peygamberler aynı tevhit çizgisinin halkaları olmakla bir devamın temsilcileridir. Değişen şartların değiştirmediği iki temel yasa vardır ki bunlar Allah'ın varlığı/tekliği ve öldükten sonraki yaşamdır. Medeniyetimizin temelini de yine bu iki aslî inanış kurar. Bu iki temel inanışın her asırda farklı siyasi, estetik, sanatsal tezahürleri vardır. Tanpınar mistisizmi, devam fikrini daha çok şiir, musiki, mimari çerçevesinde kurmaya çalışır. Hatta kendince musiki üzerinden vahdet sırrına erer.

18 Mehmet Ali Gündoğdu, "Yeni Türk Şiirinde 'Mutlak' Düşüncesinden Uzaklaşma veya 'Benlik' Mekanizmasının Epistemolojik Temelleri", İstanbul: *Şarkî* Dergisi, 5. Sayı, 2018, s. 80.

19 Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* s. 92.

20 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 11. Baskı, 2020, s. 48.

21 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 49.

İnsanın ölüm karşısındaki trajik durumunu ise cemiyet fikri ile aşmaya çalışır. Tanpınar, Âkif Paşa'nın meşhur

> Adem Kasidesi"nden etkilenmiş gibidir. Şöyle der: Cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır. Çünkü cemiyet için fertte olduğu gibi ölüm yoktur. Orada süreklilik vardır. Zincir ebedilik boyunca uzanıp gider. Parça parça olsa bile bir sonraki, kendinden önce geleni tamamlar. Cemiyet hayatı, topluluk için olduğu gibi fert için de ölüm düşüncesini yener. Çünkü kurduğu değerler zincirinde ölümün de bir yeri vardır. Fert için bir bitiş, bir son olan ölüm, çok defa cemiyette bir başlangıçtır. Hakiki fert için ölüm hiçliktir.[22]

Tanpınar'ın ölüm karşısındaki tavrı kadim Doğu'nun ve İslam'ın ölüm karşısındaki tavrından farklıdır. Daha çok çağının pozitivist söylemine yakındır. İslam'da ve birçok inançta ölüm hiçbir zaman yokluk olarak değerlendirilmemiştir. Temellerine inilmeyen bir medeniyetin tezahürleri üzerinden oluşturulacak bir "biz" idrakinin Batı medeniyetiyle ne derece ve sağlıklı bir senteze ulaşılabileceği de ayrı bir tartışma konusudur.

Mehmet Samsakçı'nın ifadesiyle Tanpınar "biz" demeyi çok seven yani kendisini daima mensup olduğu millet ve medeniyet dairesi içinde hisseden bir entelektüeldir.[23] Zaten Oksidentalizm yaklaşımında esas olan önce "biz"in inşa edilmesi ve sonra da "öteki"nin kavranmasıdır. Cahit Tanyol'un şu ifadeleri manidardır:

> Gerçi onun fikir mayasında Freud'dan, Bergson'dan, Paul Sartre'a kadar birçok filozof ve psikologların izlerini bulmak mümkündür. Fakat o, bütün bu felsefelere dışarıdan bakmasını bilmiş, şahsiyetini bu felsefelerin içinde kaybedeceği yerde, onları kendi hayat ve düşünce dünyasının birer malzemesi hâline getirmiştir.[24]

Tanpınar Batılı düşünce, şiir, roman, estetik, resim, tiyatro, musiki konularına tek tek kafa yormuş, Paris'te bulunduğu sürede Batı'yı yakından tanımaya çalışmış, dostluklar kurmuş, kendi mensup olduğu medeniyetle mukayeseler yapmıştır. "Kendi" olarak/kalarak Batılılaşma süreçlerinin tam da orta yerinde "devam" düşüncesini nasıl sağlayabileceğimizin yol ve yöntemleri üzerine kafa yormuştur. Tüm bu gayretlerde hiç şüphesiz Yahya Kemal'in çok yoğun bir etkisi vardır. Tanpınar'daki cemiyet fikri, şiiri musikiye yaklaştırma çabası, saf şiir anlayışı, dil sadeliği, medeniyet algısı, önce

22 Tanpınar, *a.g.y.*

23 Mehmet Samsakçı, *Tanpınar'ın Eşiğinde,* İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, 2017, s. 155.

24 Abdullah Uçman, Handan İnci, Der., *Tanpınar Üzerine Yazılar,* İstanbul: 3F Yayınevi, 2. Baskı, 2008, s. 44.

Yahya Kemal etkisiyle ortaya çıkar ama daha sonra kendi okumaları ve fikri mülahazalarıyla genişler, düşünce ve edebiyatın farklı ufuklarını yoklayan bir genişliğe ulaşır. Divan şiirinden Türkçülere kadar bir yığın dil meselesi ve tartışmasının ardından Yahya Kemal "biz"e ait olan dili, sesi bulmuştur. Tanpınar şöyle der: "O, her şeyden evvel sesi olan şairdir. Ve bu ses, bizim yedi asırlık bir çalışma ile elde ettiğimiz bir sestir."[25]

"Cezrî Bir Garpçı"lıktan "Terkip" Fikrine Yönelme

Tanpınar, Yaşar Nabi Nayır'ın bir anketi için yazdığı mektupta şöyle der: "Görüyorsun ki hayatım gecikmelerle doludur. Buna bir yığın düşünce cezir ve meddini de ilâve ediniz. 1932'ye kadar çok cezrî bir garpçı idim. Şark'ı tamamiyle reddediyordum. 1932'den sonra kendime göre tefsir ettiğim bir Şark'ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyorum. "Beş Şehir" ve "Huzur" bu terkibin araştırmalarıdır. Yazacağım öbür eserlerin de çekirdeği budur."[26] Tanpınar'ın bu beyanı oldukça dikkat çekicidir.

İlkin kökten, radikal bir Batıcı olan Tanpınar İslam medeniyeti dairesinden Batı Medeniyeti dairesine geçişi hem destekler hem de nasıl olacağını anlatır. Örneğin *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de yer alan romana dair altı makalenin tamamında bize yabancı olan bu türün nasıl yazılabileceğini gösterir. O dönem açısından roman realizmin mutlak zaferini ilan ettiği bir türdür. Temellerini ve kuramsal yapısını daha önceden aşama aşama Namık Kemal'in, Recaizade'nin ve Halit Ziya'nın[27] ortaya koyduğu romanın ne olup olmadığına dair olan bu makaleler Tanpınar'ın devrine bir dersi niteliğindedir.

Roman bahsi önemlidir zira modern Batı toplumu biraz da romandır. Roman Batı'da cemaatin dağılıp bireyin öne çıkma sürecidir esasen. Aydınlanma felsefesinin bilim, akıl ve pozitivizmin etkileri görünür romanda. Eski anlatılarda her zaman soylular, asiller, Tanrılar, yarı Tanrılar, cinler, periler, büyücüler, kötü ruhlar konu edilir. Roman ise insanı yaşanılan dünyaya indirmiş ve onu günlük hâline çekmiştir. Aslında klasik roman metafizikten kopan, fizik âleme dönen, maddeyle çevrili insanın macerasının anlatımıdır. Tanpınar bizde romanın yeterince inkişaf etmemesini birçok dış sebebe değil "deha"ya bağlar.[28] Yine millilik ile milletlerarasılık konusunda da

25 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 13. Baskı, 2018, s. 49.

26 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* s. 348.

27 Halit Ziya'nın *Hikâye* adlı kuramsal eseri realizmi öne çıkarmaktadır.

28 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* s. 49.

terkipçidir. "Bir edebiyat millî olduğu nispette milletlerarası değere sahibolur. Milli yani hâlis. Fakat bunun aksi de doğrudur. Ancak milletlerarası değeri olan bir edebiyat millî vasfına lâyık olabilir, diyebiliriz. Hülâsası, insanı bulan her çalışma muvaffaktır."[29] Burada insanı bulmak vurgusu hayli önemlidir.

Romanımızda uzun yıllar İslam/Türk anane ve göreneklerinin müdafaa edildiği, Batılılaşmanın yüzeysel olarak ele alınıp taklitçiliğe, müsrifliğe, şıpsevdiliğe hatta züppeliğe evirildiği gerçeğinin dile getirildiği bilinmektedir. Denebilir ki ilk romanlarımızdan 1950'li yıllara kadar Doğu-Batı ikilemi romanımızda, tiyatromuzda, kültür ve sanat hayatımızda durmadan tartışılmıştır. Tanpınar'ın çağdaşları olan, Halide Edip, Necip Fazıl, Peyami Safa, Samiha Ayverdi gibi birçok aydın ve yazar bu meseleyi sürekli olarak işlemiştir.

Tanzimat'ın doğurduğu bu ikilik nihayet 1923'te kökten bir değişimle ortadan kaldırılmak istenir. Tanpınar 1923'te başlayan değişimi destekler.

> 1923'te başlayan tasfiye, eski ile yeni arasındaki bu denksiz mücadeleye son verir. İçimizde yaşayan bu yarı ölü hayat şekillerini, yeni terkipte fonksiyonu kalmamış bazı müessese artıklarını hayatımızdan çıkarınca birdenbire onu büyük hakikatında görmeye başladık. Bugün her tarafta haklı bir mazi saygısı başladı.[30]

Tanpınar yaşanan tasfiyeden sonra mazinin daha net algılandığını söyler. "Esasında Garp'la ölçüşebilecek bir medeniyetten, bir insan veya hayat üstünlüğünden geldiğimizi anlıyoruz."[31] der. Bu sözleri Tanpınar, yaşanan köklü değişimden yirmi yıl sonra yani 1943 yılında söylemiştir. "Devam" fikrinden yana olan bir aydın ve şairin bu yirmi yılda neleri kaybettiğimizi, nasıl bir köksüzlüğe, Doğu-Batı arasında nasıl bir boşlukta kalışımıza şahit olduğu muhakkaktır. Bundandır ki İstanbul konservatuvarının tarihi musikimizi unutulmuş vaziyetinden kurtarmak için selahiyatkâr sanatkârlardan bir heyet teşkil etmesini memnuniyetle karşılar. Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye*'de dikkat çektiği üzere tasfiye süreçlerinden "dârülelhan" da nasibini almıştır. Tanpınar bu memnuniyetini 1941'de dile getirir. O, çağdaşı birçok aydının rağmına olarak Batı medeniyeti karşısında büyük bir medeniyetten geldiğinin şuurundadır. Bu da onu terkip fikrine götürür. Devam ve terkip fikrinin en somut yansıması Tanpınar'ın meşhur romanı *Huzur*'da görülür. Bu eser adeta kendi medeniyetimiz adına neler yapabileceğimizin yol hari-

29 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* s. 339.

30 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 47.

31 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 48.

tasını çizer. *Huzur* esasında bir arayışın romanıdır. Birçok özelliğinin yanı sıra "Tabiatı, semtleri, tarihi ve sanat eserleriyle İstanbul'un yeniden keşfi"[32] olan *Huzur* esasında "bir imparatorluk enkazı üzerine inşa edilen Cumhuriyet'te maddi ve manevi değerlerin sorumluluğunu yüklenecek aydın"[33] için bir rehberdir. Yitik bir dünyanın yeniden keşfi gibidir.

Sonuç Yerine

Yazımızda bir yaklaşım ve bakış açısı olarak ortaya çıkıp bir disiplin olma yolunda ilerleyen Oksidentalizm bağlamında Tanpınar'ın üç önemli eserine odaklandık. Tanpınar bir "geçiş dönemi aydın"ı olarak çağının bütün tartışmalarına şahit olmuş, bir takım fikir med ve cezirleri yaşamıştır. Gençliğinde kökten bir Garpçı iken zamanla "devam" fikrine ve kendince bir "terkip" düşüncesine ulaşmıştır. Bunda hiç şüphesiz hocası Yahya Kemal'in yoğun tesiri vardır. Bir önceki kuşağa mensup olmakla İslam'ı sadece kültürel ögeleriyle değil bir inanç olarak benimseyen Yahya Kemal de bilindiği gibi Paris'ten milli tarih ve milli şuuru keşfederek dönmüştür. Tanpınar, Yahya Kemal'in açtığı dil izleğini ve düşünce ufkunu genişleterek hem edebiyat sahasına hem de düşünce dünyamıza birçok zenginlikler kazandırmıştır. Yaşadığı dönemden bu güne artan bir ilgiyle hakkında yazılar kaleme alınmış, bugün resmi, gayr-ı resmi birçok mecrada Tanpınar'ın gerek sanatsal gerek düşünsel eserleri yakından incelenmiş ve incelenmektedir.

Tanpınar'ın eserlerini "biz"i tanımlama bağlamında okumak da mümkündür. Yazımızda daha çok Tanpınar'ın kendi medeniyetine dönük yaklaşımlarını ortaya koymaya çalıştık. Tanpınar, Batı ile temasın iyiden iyiye arttığı bir dönemde hayat sürmüş, hem ait olduğu medeniyeti hem de Batı medeniyetini tanıma cehdiyle eserler kaleme almıştır. Tanpınar yaşanan medeniyet krizinin tam da orta yerinde giriştiği "biz" tanımlamasıyla uzun yıllar derin düşünce med ve cezirleri yaşamıştır. Tanpınar "biz"i keşfe çıkarken mimariden müziğe, halk irfanından kendi çocukluk ve gençliğine kadar birçok sahada düşüncelere dalmış, buralardan hareketle bir aydın sorumluluğuyla kendisi ve milleti için sağlıklı bir "devam"ı inşa etmeye gayret etmiştir. Tanpınar "biz"i ortaya koyarken zaman zaman güçlü yanlarımızı zaman zaman da zaaf ve kusurlarımızı dile getirmiştir. Örneğin dedelerimizin hayatı kendilerine has ve gerçektir. Bu onların büyük meziyetidir. Milletimiz oldukça zeki ve yeteneklidir. Zor zamanlarda bile Yirmisekiz Mehmet Çelebi gibi, Ahmet Cevdet Paşa gibi büyük devlet adamları yetiştirmeyi bilmiş, köklü bir geleneğe sahibizdir. Asırlar boyunca güçlü ve yekpare bir medeniyet inşa etmişizdir. Tanpınar musıkîmizi de oldukça över: "Şüphesiz

32 Turgay Anar, *Huzur Atlası,* İstanbul: Kapı Yayınları, 2020, s. 12.

33 Anar, *Huzur Atlası,* s. 12.

klâsik musıkîmiz halk havaları ile beraber dünyanın en zengin denebilecek nağme hazineleridir. Bu musıkîye ben bağlıyım. Fakat eksiklerini de inkâr edemem."[34]

Bunların yanı sıra bizde tenkit fikrinin gelişmemesinin tekâmülümüz açısından olumsuz olduğunu söyler ki özellikle bilim ve sanatta yapıcı tenkidin ne kadar mühim olduğu ortadadır. Tanpınar özellikle öznel eleştiriden ziyade esere "külli bir bakışla bakan, hayatla, devirle, tarihle, yabancı an'anelerle ve yerli görenekle onların arasında gizli ve âşikâr münasebetleri meydana çıkaran, altlarını çizen" bir tenkidin arayışı içerisindedir.[35]

Oksidentalizm'in diğer cephesi olan "öteki"yi inceleme, araştırma meselesi ise başlı başına bir konudur. Tanpınar, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Goethe, Poe, Valéry, Gide, Pruste gibi birçok Batılıyı tetkik eder, okur ve sever.[36] Denemeci Albert Thibaudet'in "nesiller nazariyesi"ni çok takdir eder ve yazdığı edebiyat tarihine başarıyla uygular.[37] Örnekleri bu şekilde çoğaltmak mümkündür. Konuya giriş mahiyetinde olan bu yazının devamında sanatsal eserlerini de göz önünde bulundurarak Batı'ya nasıl baktığını, kimleri incelediğini, takip ettiğini de iyice gözden geçirmek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Ahmet Mithat Efendi. *Avrupa'da Bir Cevelan.* Yay. Haz., N. Arzu Pala. İstanbul: Dergâh yayınları, 2015.

Anar, Turgay. *Huzur Atlası.* İstanbul: Kapı Yayınları, 2020.

_____, *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri.* İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020.

Arlı, Alim. *Oryantalizm Oksidentalizm ve Şerif Mardin.* İstanbul: Küre Yayınları, 2018.

Bulut, Yücel. *Oryantalizmin Kısa Tarihi.* İstanbul: Küre Yayınları, 8. Baskı, 2019.

Buruma, Ian ve Margalit Avishai. *Garbiyatçılık, Düşmanlarının Gözüyle Batı.* Çev., Güven Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Dayhan Ahmet Tahir. *Memâlik-i Osmâniye'yi Keşfe Çıkan Oryantalistler.* İstanbul: Rıhle Kitap, 2. Baskı, 2020.

Gündoğdu, Mehmet Ali. "Yeni Türk Şiirinde 'Mutlak' Düşüncesinden Uzaklaşma veya 'Benlik' Mekanizmasının Epistemolojik Temelleri". *Şarkî* Dergisi. 5. Sayı, 2018.

34 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* s. 29.

35 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* s. 74.

36 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* s. 347.

37 Tanpınar, *a.g.e.,* s. 375.

Polat, Fethi Ahmet. "Hanefi'nin Oksidentalizmi, Temaşaya Değmez Bir Tulûat Mıdır?". *Marife Dergisi*. Sayı 3, Kış 2006.

Rado, Şevket. *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 11. Baskı, 2020.

Said, Edward. *Şarkiyatçılık*. Çev., Berna Yıldırım. İstanbul: Metis Yayınları, 2021.

Samsakçı, Mehmet. *Tanpınar'ın Eşiğinde.* İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, 2017.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yaşadığım Gibi.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 11. Baskı, 2020.

_____, *Edebiyat Üzerine Makaleler.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 13. Baskı, 2018.

_____, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 28. Baskı, 2018.

Uçman, Abdullah ve İnci, Handan (Der.). *Tanpınar Üzerine Yazılar.* İstanbul: 3F Yayınevi, 2. Baskı, 2008.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Hikâye.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.